# PARAGONE

*diretto da Roberto Longhi*

**23**

ARTE

*Editoriale*

LONGHI: *Prima Cimabue, poi Duccio* - VOLPE: *Proposte per il problema di Pietro Lorenzetti*

*Antologia di artisti*
*Antologia caravaggesca*
*Dialoghi caravaggeschi*
*Appunti*

*NOVEMBRE*

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1951

*Redattori:*

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Roberto Longhi,
Federico Zeri

*Redazione*

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

*Amministrazione*

Casa Editrice Sansoni

Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 400

Prezzo del fascicolo letterario L. 300

Abbonamento cumulativo L. 3800

(Estero L. 6000)

# EDITORIALE

DEI RESTAURI - *Perché parlarne? chiederà qualche lettore. Faccenda troppo speciale, troppo tecnica per interessare. Ma non è così. Chiunque infatti abbia confidenza anche limitata con le opere dell'arte, sa bene che nessuna questione è più generale di questa, nessun problema più urgente e più adatto a una discussione aperta.*

*La differenza di condizione dell'opera d'arte figurativa in confronto a quella letteraria, si cita spesso, ma pure non è passata, come meriterebbe, addirittura in sapienza proverbiale. Il miglior testo della 'Divina Commedia' può stamparsi a milioni di copie, ognuna delle quali sarà sempre l'*originale; *ma l'originale di un testo figurativo è sempre in un esemplare unico: un* oggetto *che ha una sua esistenza materiale, corporea e che, come tale, è sottoposto a tutte le vicissitudini del tempo e, purtroppo, votato, ciò che spesso si dimentica, a una vita 'a termine'. La 'Trasfigurazione' di Raffaello è, per questo aspetto, soltanto una* tavola; *e le sculture (anche quelle di Donatello e di Michelangelo) sono, come le chiamava, a Torino, l'avvocato fiscale di Vittorio Emanuele I, soltanto dei* sassi. *Sassi che potranno durare più delle tavole e delle tele, ma che si consumeranno, anch'essi, in polvere. Si pensi a Fonte Gaia.*

*Perché, infatti, non è giunto a noi neppure un dipinto dell'antichità classica? Non saranno stati solo i barbari a spezzarli; o i Cristiani a darli alle fiamme per la paganità del soggetto; fu la loro stessa antichità a consumarli. Un millennio è la durata medio-massima della vita di un'opera d'arte 'mobile'. Tanto vero che la riscoperta di un dipinto dei primi secoli cristiani, la Madonna di Santa Maria Nuova, avvenuta di recente, sembra ancora un miracolo.*

*Severa è dunque la responsabilità di avere tuttora in consegna, trasméssoci dalla nostra storia più illustre, un gruppo di opere la cui vita, purtroppo, già si avvia al suo termine. Le più antiche, quelle superstiti dell'Evo Medio, sono anzi giunte, ormai, alla loro età climaterica. Dopo le distruzioni dei tempi, il loro catalogo completo per l'Italia supera infatti di poco i cinquecento numeri. E quando si pensi a quale carica vivente di cultura, e di sentimenti, e di moralità esse racchiudano, nessuna cura per prolungarne l'esistenza, sembrerà mai abbastanza zelante. Questo è il punto dove, intanto, si pone l'esigenza del restauro di manutenzione e di 'conservazione'; ma in questa parte l'Italia ha una tradizione metodica autorevolissima, plurisecolare, che abbisognerebbe soltanto di molti più mezzi per poter sopperire alle infinite e pressanti richieste. Questione, insomma, di bilancio. E provveda chi deve.*

*Ben altrimenti spinoso è invece il problema del restauro di 'restituzione', perché sorto su altre vicende non sempre inevitabili. Il tempo*

*insudicia le opere (e qualche volta del resto, sotto il sudicio, le preserva meglio); ma gli uomini le trasformano o almeno le aggiornano al loro gusto mutato, quando esse sembrino troppo giù di moda; e anche questo si è chiamato, un tempo, 'restauro delle opere d'arte'. È una storia curiosa da potersi raccontare un'altra volta. Ma è storia passata. L'età moderna e, soprattutto, contemporanea si vanta di aver creato una nuova scienza che rimuovendo la 'patina' del tempo e abolendo i vecchi aggiornamenti di epoche troppo poco 'storicizzanti', sarebbe in grado di ridarci l'opera* 'com'era' *al momento che il pittore la dichiarò finita. Qui però rintoccano spesso altre note dolenti.*

*Che i nostri tempi abbiano segnato un reale progresso in confronto all'Ottocento romantico, adoratore della 'patina', è possibile, anzi quasi certo. Nel* 1839 *anche un grand'uomo come Carlo Cattaneo poteva scrivere: 'Noi ammiriamo nelle Gallerie di Venezia i Tiziani offuscati dal tempo; e abbiamo più cara quella inculta loro verginità, che i temerari rappezzi e il belletto meretricio dei restauratori.' Le sue parole oggi sembreranno ingenue; ma gli odierni restauratori 'scientifici' e i loro consulenti, critici e conoscitori, sono poi sicuri di aver fatto sempre opera di sola restituzione 'storica', e di non aver mai soggiaciuto, anch'essi, magari inconsciamente, agli stimoli del gusto 'moderno', cresciuto tra la pittura d'oggi e di ieri? Quante volte, dopo la energica pulitura di un pannello primitivo ho sentito sussurrare, e da uomini di gusto aggiornatissimo: 'Ma com'erano moderni quegli antichi! Non sembra un Matisse?' O, dopo il lavaggio drastico di un Tiziano: 'Ma guardi come* fa *Manet, come* fa *Gauguin!'; e via di questo passo. Sono equazioni sommamente pericolose perché incitano a rendere i dipinti antichi, lucenti e variopinti come ova di Pasqua, forse per trascinarli sul piano razionale dell'ammobiliamento moderno, fra le seggiole di Aalto, e cose simili. Si può star certi che, in molti di quei casi, i miseri primitivi saranno stati, non già 'puliti', ma, a dir poco, 'spuliti'. Ce ne assicura, sulle opere salve dall'ingiuria del tempo, l'evidenza che la pittura dei cosiddetti* primitivi *fruì sempre di una tecnica molto più complessa e avveduta che non la pittura moderna; essa sì, veramente, e senza già volerle far torto, 'primitiva'.*

*Con questa solfa, a che si vuol rimare? Che i vecchi dipinti sia meglio lasciarli come sono? Neppur per idea. L'esperienza intelligente (non chiamiamola scienza, per favore) del restauro di 'restituzione' esiste davvero (anzi è sempre esistita, sebbene qui non sia luogo a farne la storia); e ha riguadagnato alla comprensione di tutti fior di capolavori, prima quasi illeggibili sotto la 'patina' e le successive alterazioni del gusto sempre 'aggiornante'. Ma c'è ben altro da fare, quando si pensi che almeno un terzo del nostro patrimonio d'arte, abbisognerebbe di quell'opera di 'restituzione'; purché sia*

*buona. Si tratterà dunque di distinguere, semmai, fra metodi e risultati; fra restauratori illuminati od opachi; tutta una gamma che va dalle molte opere offese, alle molte recuperate; un'alternativa insomma, di insuccessi e di trionfi che bisognerebbe pur dirimere per vederci più chiaro e provvedere a un migliore futuro.*

*Il problema urge perché, in questo campo delicatissimo, l'attività del restauro di 'restituzione', stimolata dalle occasioni di aver sott'occhio e alla mano gli ammassi di opere formati dalle contingenze delle guerre e dei dopoguerra, è, dappertutto, incredibilmente cresciuta; ma non accenna ancora a prender regola e norma; né in Italia, né fuori.*

*E valga qualche esempio. Ricordo d'aver visto a Berlino, tra il '20 e il '30, ancora intatto e senza macchia, il famoso 'ritratto' giovanile di Giorgione. E l'ho rivisto, quasi distrutto, pochi giorni or sono, nella mostra di Sciaffusa. La trista operazione fu condotta, se non erro, verso il '30; e fu, nel Museo di Berlino, l'inizio di una serie sfortunata che si estese anche ad altri capolavori italiani. Se è poi vero, come mi vien detto, che alla stessa mano si debbono alcune fra le 'restituzioni' più impegnative, ma anche più discusse, su dipinti famosi della Galleria di Londra; e se, tuttavia, è ancora la stessa mano che ha ripulito or ora, e in modo eccellente, a giudicar dalle fotografie, la mirabile opera di Masaccio entrata da poco nella stessa Galleria, c'è da concludere che, dai giorni degli sfortunati esperimenti berlinesi, l'operatore ha straordinariamente progredito nella conoscenza delle cose e dei metodi; restando sempre a lamentare che il pur necessario tirocinio, invece che su materiali di scarto, abbia avuto il privilegio di esercitarsi sui capolavori.*

*Purtroppo, io non ho ancora avuto agio, nel dopoguerra, di rivisitare né Londra né l'Olanda, né di veder l'America. Ma le polemiche asperrime a proposito dei restauri di Londra e di Amsterdam, sono ormai di pubblico dominio; e sebbene occorra prendere atto dell'onesta e ampia pubblicità che i direttori di quelle gallerie hanno dato ad ogni particolare del loro delicato lavoro, rivendicandone la piena responsabilità; di fronte ai pareri negativi anche da parte di tecnici di competenza sicura, è difficile non deplorare l'ampio margine di insicurezza che avrebbe potuto ridursi di molto ove la responsabilità fosse stata tempestivamente suddivisa, poniamo, fra sessanta occhi (ciò che vale trenta cervelli), invece che fra venti, e dieci (e forse, anche meno).*

*Della situazione in Italia, buonissima e buona in alcuni settori, scadente in altri, ho già scritto più volte e non amo ripetermi. Ma è pur recente l'allarme (postumo come sempre!) per la diminuzione sofferta da uno dei più grandi capolavori del nostro Quattrocento: la predella di Ercole De Roberti nella Galleria Vaticana. La constatazione di codesti sbalzi d'umor 'restauratorio' o 'restitutivo' può sugge-*

*rire che quel che manca in Italia non sia già la presenza di conoscitori serî e di restauratori illuminati (ne abbiamo anzi, e fra i migliori del mondo) ma, piuttosto, l'unità d'indirizzo e di controllo e il desiderio di collaborazione nei casi più delicati. La situazione del resto, da quel che s'è detto, è ormai di aspetto internazionale; e i mezzi per sanarla saranno ormai da proporsi su un piano internazionale di solidarietà, dato che le opere d'arte sono, in essenza, bene indiviso e indivisibile di cui tutti gli uomini di cultura debbono sentirsi custodi e testimoni; speriamo che non occorra anche 'martiri'.*

*Perché non conosco direttamente i musei americani, mi sono astenuto da un giudizio sui metodi di restauro che vi sono più correnti. Posso però 'de visu' giudicare di un caso recente che mi pare, fra tutti, il più adatto per spiegare al lettore medio di che peso sia, per la sana lettura, la integrità dei dipinti antichi; e a che gran segno, invece, un restauro troppo drastico possa incidere sulla intelligenza dell'opera, fino a deviarla; quando pure non venga a impedirla affatto, e per sempre.*

*Il periodico newyorkese 'Art News' nel numero dello scorso febbraio, dava notizia di una mia attribuzione a Cimabue per una tavoletta — con una 'Flagellazione di Cristo' — entrata allora nella sceltissima raccolta della signora Frick. Lo stesso ripeteva, sul 'New York Times', Aline Louchheim soggiungendo però che uno studioso americano, il professore Millard Meiss della Columbia University, lo attribuiva invece a Duccio di Buoninsegna. E, perché si tratta delle due personalità artistiche più eccelse della fine del Duecento, come avrà potuto prodursi un disparere così fondamentale?*

*La cagione più forte, e che riguarda in pieno il nostro argomento, sta nel fatto che quando, anni fa, io vidi il dipinto, esso appariva, pur sotto il velo (per altro, sopportabile) di patina secolare, un* Cimabue squisitamente integro; *mentre nella nuova immagine pubblicata dal Meiss il dipinto si vede ridotto, dopo una delle solite nefaste operazioni, a un gruppo di sagome infiacchite che il restauratore ha ravviato, all'ultimo istante, in senso gentilmente accademico; conducendo, se anche inconsciamente, sull'originale, un'operazione analoga a quella che Duccio stesso, negli ultimi decenni del Duecento, compieva, a proprio conto, sui modelli del suo grande ispiratore Cimabue. Ecco il perché più verosimile dello scambio avvenuto da parte del critico americano; ed ecco anche indicato in che modo un restauro malinteso possa diminuire il significato interno dell'opera e persino cancellarvi i segni di riconoscimento dell'artista creatore.*

*Questo, il tremendo gravame che il restauro presuntuoso o corrivo porta sul corpo stesso della storia ancora in essere. E, così, un'attività che, nelle intenzioni, sembrava collocarsi fra le più alte che possano toccare alla intelligenza — giacché vi si tratta di operare sui margini*

*viventi di atti spirituali la cui consistenza materiale non può esimersi dalle vicende di deperimento comuni ad ogni corpo (ma alle quali appunto s'intendeva di ovviare); quell'attività, per il modo brutale o meccanico con cui spesso si esercita, è ridotta piuttosto a collaborare a quella stessa ruina,* usque ad mortem rerum ipsarum.

*Ebbene. Se mai esiste un organismo sopranazionale in grado di premere, contemporaneamente, su tutti i governi perché intanto provvedano: primo: a una moratoria generale sul restauro di pulitura (fermo restando, e pressante, l'obbligo del restauro di mera 'conservazione'); secondo: alla creazione di un gruppo consultivo internazionale di conoscitori e di operatori, designati a decidere sui metodi da adottarsi nella ripresa dei lavori di 'restituzione', onde non abbiano a verificarsi altri casi di danni e rovine irreparabili; quell'organismo si faccia avanti, si muova, e súbito.*

*Il cómpito 'consultivo' iniziale, che sarà certamente quello di una revisione attenta delle operazioni compiute in tempi recenti, verrà, io credo, grandemente facilitato se, solidalmente, senza timori reverenziali di parte ufficiale o burocratica, le principali nazioni provvederanno ad allestire in luogo adatto una* mostra internazionale dei restauri *dell'ultimo (e ahimé climaterico!) trentennio; corredata dal materiale necessario per un confronto sincero (fotografico, radiografico, eccetera) tra il* prima, *il* durante *e il* dopo-restauro *di tanti dipinti famosi; e fiancheggiata da un convegno impegnativo di conoscitori e di operatori di tutto il mondo che discutano, ma liberamente, e cioè senza misteri, senza riserve di brevetti e di specifici, sui lavori compiuti e sui risultati raggiunti. Fra questi, i migliori, non occorre dirlo, serviranno poi di guida metodica per l'opera immensa che è ancora da compiere e che dovrà pure riavviarsi; ma, finalmente, 'con juicio' e continuità di controllo.*

*Un appello instancabile a questo fine, è, alla data presente, il primo dovere non soltanto di noi specialisti, ma di ognuno che ancora nutra sensi di pietà e di religio per la nostra storia più illustre; e che sia sollecito della sua, quanto più si possa lunga, sopravvivenza; oggi, e dappertutto, tanto barbaramente insidiata da far presagire il più acerbo giudizio a nostro carico da parte di coloro 'che questo tempo chiameranno antico'.*

r. l.

*ROBERTO LONGHI*

# PRIMA CIMABUE, POI DUCCIO

In un suo editoriale del febbraio di quest'anno il periodico americano *Art News* dava notizia di una mia ascrizione a Cimabue per un pannello con la 'Flagellazione di Cristo', da poco entrato nella famosa raccolta di Miss Frick. Lo stesso riferiva Aline B. Louchheim, nel *New York Times* del primo febbraio, citando però anche una diversa attribuzione, a Duccio, del professor Millard Meiss della Columbia University; ciò che ha poi trovato conferma in un saggio speciale dello stesso, sul numero di giugno dell'*Art Bulletin*.

Se mi par doveroso insistere qui sulla prima opinione, non è tanto perché mi appartenga, ma piuttosto per chiarire una delle ragioni (probabilmente la più forte) donde ha potuto originarsi la diversa definizione dello studioso americano. E la ragione, tutt'altro che allegra, si è questa: che io ebbi la fortuna di giudicare il dipinto quando esso era ancora splendidamente integro; mentre il Meiss ha emesso il proprio responso dopo il grave sfregio inferto all'opera da uno dei tanti 'restauratori' che, a quanto pare, felicitano non l'Europa soltanto ma anche la lontana America.

Chi confronti, infatti, la fotografia del dipinto *prima* del restauro /*tavola* 1/ con quella /*tavola* 2/ eseguita *dopo*, quasi sospetterà di guardare due dipinti diversi: animoso e appassionato, il primo; ravviato in una minuta garbatezza, il secondo. Per non dir altro, gli ornati 'marcapiano' dell'edificio bizantineggiante a sinistra, sono scomparsi; la costruzione di destra, ch'era, improvvisamente, di sapore romanico pisano, ha smarrito quasi ogni corpo ed accento; il flagello dell'aguzzino di sinistra ha perso una delle sferze.

Che lo studioso americano, cui si debbono tanti pregevoli studi sull'arte nostra, non abbia tenuto conto dello stato precedente del dipinto, può anche non sorprendere dato che, verosimilmente, esso gli restò ignoto; ma qualche sospetto era pur lecito allevare dall'aspetto smerigliato dell'oggetto, prima di indursi a dire che 'né l'ingenuo zelo [con che s'intende quello dei divoti che, per indignazione, smartellinarono alquanto la figura dell'aguzzino di destra], né gli accidenti del tempo sono riusciti ad offuscare la straordinaria bellezza del colore e del disegno di questo pannello e la nobiltà del suo sentimento'.

Resta da spiegare l'asserzione che proprio l'aspetto di

quel che rimase del dipinto dopo la nefasta operazione, abbia potuto contribuire allo sviamento d'attribuzione. Ma non è tanto difficile. *Prima*, l'opera svariava di colore, quasi come in una sfumatura continua di smalti occidentali, modellando la forma con un tocco tramato, a intreccio fitto, quasi villoso, ripreso, sulle emergenze, da luci torpide ma intense: tutti tratti poetici che si ritrovano solo in Cimabue, dal 'Crocefisso' di Santa Croce agli affreschi di Assisi; e cioé in un tratto che da circa il 1270 può varcar di poco l'80. E ancora: sull'oro, le indicazioni graffite non tanto delle figure, quanto dei gesti, servivano , come nella 'Madonna' di Santa Trinita, a guisa di 'promemoria' generico che la esecuzione pittorica intaccava poi liberamente, fino a negarlo. Ma, *dopo* lo smeriglio, smarritosi in gran parte il respiro del modellato, la forma è stata ridotta alla prima stesura cromatica in piano; mentre la perigrafia veniva abilmente intensificata e arrotondata sui margini dai rimasugli del chiaroscuro. Ora si trova che in questa operazione il restauratore abbia seguito un suo gusto che, accademico per definizione, non può essere che più 'bizantineggiante' di quanto Cimabue non sia mai stato ed abbia perciò, sia pure poveramente, percorso una strada parallela a quella che fra l'80 e il '90 — tra i tempi di Assisi e la 'Madonna Rucellai' — anche Duccio compieva con ben altro animo, accarezzando, sui modelli drammatici di Cimabue. Ecco per che via un 'dianzi-Cimabue' può ormai apparire più affine al suo elegantissimo famulo senese, Duccio di Buoninsegna.

E s'intende che, anche dopo aver chiarita la cagione tanto singolare, ma pure innegabile, della nuova definizione ricevuta dal dipinto, occorrerà accordarsi su ben altri punti per dare conto plausibile del riferimento a Cimabue stesso. Nessun dubbio, infatti, che un'altra causa possibile della deviazione possa rinvenirsi nell'annosa ostinazione con cui, fin dai tempi del Rumohr, e cioè da più di un secolo, una buona parte della critica germanica e anglosassone, dal Wickhoff al Langton Douglas al Weigelt, si è industriata ad opprimere la grandeggiante presenza di Cimabue, per più preziosamente sfaccettare la suprema eleganza di Duccio; e ad opprimerla in mille modi: o beffandola come entità quasi affatto mitica; o riducendone al minimo l'opera reperibile; o, dove proprio di più non si potesse, dandone almeno un curricolo così ritardato da capovolgere o quasi il rapporto del grande maestro coi suoi creati in tutta Toscana; coi senesi, specialmente. E perché è proprio questa varietà

della flora critica germanica che sembra avere allignato di preferenza anche sulle rive del Hudson e del Potomac, la opinione odierna non ci ha dato troppa meraviglia; e neppure la datazione che il Meiss suggerisce per il pannello, più vicina al '90 che all'80; posto che agli stessi anni si sogliono riferire non soltanto la 'Madonna' di Santa Trinita ma persino il 'Crocefisso' di Santa Croce, quando pur non si parli, e per un tale capolavoro, di scuola o di bottega.

E davvero, qui si è lasciato il certo per l'incerto. Perché, nella cerchia fiorentina, il passaggio dal 'Crocefisso' di Coppo a San Gemignano (c. 1260) a quello di Pistoia ('una cum filio') che reca una data quasi assolutamente certa del '74, dimostra che, nel frattempo, Cimabue aveva già intuita la patetica umanità di quel 'Crocefisso' di Santa Croce che, per il suo tramato a tocchi vibranti è, espressivamente, sul piano stesso della tavoletta Frick; ancor essa troppo memore dell'arcano dramma di Coppo perché la si possa troppo dilungare da quei termini. Su questa base certa, le migliori e più pronte comparazioni, oltre che con la 'Flagellazione' nello stesso 'Crocefisso' di Pistoia, saranno sempre con esempî cimabueschi (soprattutto nel bel trittichetto di Berlino); mentre tutte quelle cercate dal Meiss con cose senesi, e soprattutto col 'paliotto di San Pietro', non significheranno mai altro che la seconda ondata fiorentina (la prima essendo stata quella di Coppo prigioniero a Siena, e maestro di Guido) sull'arte locale; e cioè l'ondata del nuovo e maturo Cimabue che, tra il '70 e l'80, oltre ad arricchire l'ultimo tempo di Guido stesso, trasmuta gli ultimi guideschi come, per l'appunto, il maestro del San Pietro e tocca Vigoroso (1282) e modella il suo famulo di Assisi e di Firenze, Duccio di Boninsegna.

Pertanto, a un esame non viziato della situazione complessiva nell'ultimo trentennio del '300, Cimabue ritorna ad essere il pilone di centro per il ricupero dell'arte maggiore di tutta Toscana, fino alla rivoluzione dell'ultimo decennio; e giustifica l'elogio già consegnato ai versi di Dante pochi anni dopo i fatti; dichiarandolo cioè ancora storia certa e penetrante, che è sempre la migliore radice di ogni più sentita e autorevole 'mitologia'.

Dopo questa breve dimostrazione, più che altro 'di principio', che la 'Flagellazione' Frick conviene al decennio 1270-80 e cioè, piuttosto alla prima che alla tarda maturità di Cimabue, preferisco non dilatare l'esame di confronto, anche per attenermi al materiale prodotto dallo stesso Meiss;

senza cioè far intervenire nella discussione altre opere che, sebbene da me già riferite al maestro, il Meiss non cita; né, credo, avrebbe potuto citare, dal momento che non si dichiara convinto neppure della presenza di Duccio giovane ad Assisi. A farmi uscire da tale doverosa riserva, tanto meno servirà la ferocia con cui proprio quelle mie nuove referenze al maestro sono state impugnate da un altro cercatore americano che purtroppo non ha titoli tali da invogliare a una discussione; ma soltanto a una breve citazione che, indubbiamente, gli spetta.

L'aggressore è E. B. Garrison, l'autore del recente repertorio della 'Italian Romanesque Panel Painting' (Firenze, Olschki, 1949), che, in un suo scritto a me dedicato sul *College Art Journal* (Inverno 1950-51), dal titolo 'The role of Criticism in the Historiography of Painting', nega al mio metodo, perché (a sua detta) crociano e idealistico, la facoltà di raggiungere risultati effettivi di 'storia descrittiva'; e, per darne prova, si appunta proprio su miei riferimenti a Cimabue di talune cose che, a parer suo, sarebbero di mano e di cerchia diversa. Ho già detto che non mi tocca discutere col nuovo proponente; ma, dato anche (e non concesso) che il mio riferimento fosse inesatto, è anche più certamente lontano dal vero quello del Garrison; non fosse che per ragioni (che il Garrison troverà certamente 'idealistiche') del grado di qualità, 'toto coelo' diverso. Il Garrison che, in tanti punti del suo volume, ha pure accolto parecchie delle mie opinioni, e su questioni di gran momento (ciò che sarebbe anche meglio palese se le sue citazioni dalla letteratura precedente fossero sempre esatte e complete), ha perciò già riconosciuto che con qualunque metodo è lecito raggiungere risultati validi per tutti; ed io infatti, da parte mia, non negherò mai che anche con quel suo 'metodo del sagomaio' non possano ritrovarsi nuovi maestri o almeno nuovi artigiani del peso del pittore di Montajone o di quello di Castellare. Ad ognuno, i suoi.

Ma, ripeto, non è per tanto poco che occorre far cenno di codesto storiografo 'descrittivo'. Egli merita ben altra citazione per un diverso punto del suo saggio, quello dove intende spiegare agli americani il significato, per nessuno incondito, della mia cosiddetta 'stroncatura' dell'arte bizantina tarda. Qualcuno forse ha in mente che quel mio attacco recava un giudizio, inevitabilmente anche etico-politico, sul caso storicamente più illustre di un'arte che si lascia vessare e totalmente asservire dai dettami di un qua-

lunque regime totalitario, così da ridursi in breve a mero automatismo tecnico. Il mio testo diceva anzi, precisamente: 'E poiché con questo non s'intende già di negare ai popoli dell'impero bizantino la facoltà di fare arte, ché quasi varrebbe negar loro l'umanità stessa, si vorrà significare che fu qualcos'altro a impedirli in quell'aspetto dell'umano che nell'arte si esprime; e fu dunque il limite teocratico o cesareo che si voglia chiamare. Né mancò chi riconoscesse, nel fatto iconoclastico iniziale, il riflesso islamico. E non oppresse per sempre l'islamismo la facoltà di fare arte di figura? O, in altra fosca età, non sentimmo anche noi, con le nostre orecchie, l'esortazione cesarea: « meno statue, meno quadri », e via di seguito? Di qui è la strada per il limite estremo: « non più statue, non più quadri », e siamo alle soglie del proibizionismo assoluto, dello spezzamento delle opere, dell'iconoclastia'. Per quanto poi si riferiva alla portata di codesta sventurata inserzione tardo-bizantina nella pittura italiana della prima metà del '200, io non mancavo neppure di avvertire in altro punto: 'il cómpito dello storico è perciò di potare dal tronco italiano questo ramo, *non perché alieno*, ma perché arrivato secco e senza capacità d'innesto'. Ma il Garrison finge di non intendere il mio latino e ne dà la interpretazione che segue e che desidero venga conosciuta in esteso: 'But Longhi's *Giudizio* is not profoundly understood unless it is remembered that it was partly conceived and written before the War of 1939, when solipsist-idealist racism was rife in politics. It attests that something similar had penetrated even unto the sancta of art history, for his chief critical objection to Byzantine artistic expression in Italy is, I believe, in spite of his explicit protest to the contrary, its very Byzantinism, to which he affixes all manner of scurrilous epithets. However, all art, in all places and at all times has borrowed liberally from beyond political — and racial, if such there be — frontiers; if a pure national or a pure racial art has ever existed outside the caves, I do not know of it. We might as well condemn the entire output of the Italian Renaissance on the ground that it borrowed from classical Greece — indeed, this would seem to me a good deal more reasonable'.

Che dire? La mia difesa di un'arte che sappia conquistarsi e conservarsi il margine necessario di libertà creativa, la mia esaltazione, pertanto, della grande cultura d'occidente in confronto al 'polmone meccanico' del tardo artigianato orientale, e, nello stesso tempo, il riconoscimento che i mag-

giori dugentisti italiani amarono semmai di rifarsi direttamente dai tempi in cui l'oriente artistico era stato di lievito anche per Roma, diviene, poco manca, l'espressione di un mio odio personale contro le razze del Mediterraneo orientale. E perché non addirittura un parallelo fiancheggiante dell'impresa di Mussolini contro la Grecia?

Ora, è pur vero, noi contiamo in Italia, nel nostro campo di studî, su taluni ipocriti, parecchi sopracciò, molti sufficienti, o sgonfioni, o dulcamara, o venditorí di fumo, ecc.; ma, neppure fra di essi, ci è mai avvenuto di dover scansare un simile spurgo di luridume morale. E ci conforta, almeno, che non si tratti di un esempio italiano.

Ma, per tornare al motivo più profondo di questo breve scritto: esso non era neppure la storia variabile di Cimabue o di Duccio, ma l'urgenza di additare lo scempio condotto su una fra le più alte espressioni del nostro duecento; tratta cioè da quella zona in cui l'Italia cominciò ad essere la grande protagonista dell'arte occidentale, mentre oggi, per cagion di 'restauro', sembra avviarsi a divenire la vittima più illustre.

*CARLO VOLPE*

# PROPOSTE PER IL PROBLEMA DI PIETRO LORENZETTI

Nei giorni della prima visita ai monumenti di Assisi, sostando sotto la volta del transetto sinistro della Chiesa Inferiore, mi domandavo se non mi trovavo dinanzi a un capolavoro sconosciuto dell'arte italiana. Ora, ricostruendo la storia della sfortuna critica di quegli affreschi potrà dirsi, ad ogni modo, e senza timore di eccedere, che essi rimangono fra le massime testimonianze artistiche misconosciute, e, paragonando alla sorte di tanti monumenti della nostra poesia figurativa, si concluderà che essa non è in nulla eccezionale se quei pochissimi, di questi cinquant'anni, che li avrebbero intesi, per avventura non li hanno mai trattati, in opera d'inchiostro, lasciando agli altri una sorta di illimitata irritante libertà dell'errore. E non sarebbe necessario aggiungere che, anche questa volta, le buone virtù ricettive, il buon orientamento valutativo va ricercato nei conoscitori dell'ottocento, nel Burckhardt, in questo caso, nel nostro Cavalcaselle, soprattutto. Ed è particolarmente

doloroso accorgersi che in questa che è una delle più gravi storture interpretative della critica d'arte sia caduto, di recente, uno studioso brillante come il Brandi. Mette conto trascrivere qualche riga del suo saggio su Duccio [1], dove si avviliscono i sei affreschi della Passione di Cristo come opera impura di un allievo di Pietro Lorenzetti. 'Eppure sembrerà che lo stile sia lo stesso e si troverà ancora chi confonde la tragica immagine di Pietro Lorenzetti con quella del suo scarso sosia assisiate. Anzi il naturalismo di Pietro potrà anche apparire maggiore, nella maggiore precisione ottica di talune raffigurazioni, mentre tutto nel seguace diviene più generico consonante e approssimativo. Ma in Pietro è lucidità di immagine, nell'altro fatica deduttiva'. Premesso che questa 'fatica deduttiva' sembra rimbalzare, ritorta sull'opera, da ciò che si richiede abbondantemente allo spettatore; che la 'tragica immagine di Pietro Lorenzetti', come quella di tutti i grandi tragici, non è sempre tale, o è tale non solo nel pianto; e che parlar di 'naturalismo', con l'aggiunta di 'precisione ottica', per un pittore del trecento, è una ben rischiosa e forzante lettura, è da osservare che, dove il 'prelevamento affettivo' non 'cessa' o non 'fa difetto', e non ci si limita a 'risalire' soltanto 'un momento dell'umanità stessa di Duccio' ma di Giovanni Pisano, anche, di Giotto giovane e di quello sconosciutissimo genio del niello che è il Maestro del reliquiario di Frosini, potevano ben nascere, diciamolo subito, già nel secondo decennio del trecento, le storie della volta del transetto ad opera dell'unico pittore che per forza e temperamento era in grado, ad una data così precoce, di foggiare alla pittura senese il suo secondo volto, acceso di sfogata potenza e di passione, tanto diverso da quello della tradizione martiniana. Si accosti l'occhio ad una di queste inquadrature dei fatti evangelici, si pensi alle interpretazioni diverse che ce ne ha dato la poetica di quel secolo e ci si lasci pure andare al più netto e inquietante stupore: egualmente distanti dal salmodiare figurato di Duccio come dalla scena diradata, di tragedia all'epilogo, all'ultima battuta, nel modo che sosta e s'inarca nella scarna potenza plastica della celebre 'Deposizione' dello stesso Pietro, questi convegni splendidi e minacciosi di persone indubbiamente lorenzettiane, giungono a quella somma esagitata e clamante di potenziale figurativo, a quel precipitato linguistico dei congiunti volgari fiorentini, senesi e pi-

[1] C. Brandi, *Carmine o della pittura*, Firenze, 1947, pagg. 220-221.

sani, o piuttosto della Toscana tutta, che io chiamerei, per quel momento, dialetto assisiate, se veramente ad Assisi si stabilì, d'improvviso, più che idealmente, l'officina imponente di quella civiltà religiosa e creativa. È proprio nei sei affreschi della Passione bisogna saperne ravvisare il frutto più schietto bizzarro e profumato. Opera di Pietro Lorenzetti dunque, del secondo decennio del trecento, oltre l'esordio della sua carriera, che incominciò, si badi, nel 1305, ed era già avviata nel '20 ai riconoscimenti delle commissioni gloriose.

Ma perché mai tanta acrimonia o tanta disattenzione, e quindi incomprensione, da parte degli esegeti della sua pittura? Colpa della incertissima registrazione cronologica di tutta l'opera e delle variazioni frequenti delle datazioni induttive? Sì, in parte; e in parte per la placida inavvertenza del fervido clima culturale che fiorì nei primi vent'anni del secolo intorno alla gloria sterile, al superbo isolamento di Duccio. Non saprei che altro citare, in proposito, oltre il toccante avvertimento che sfugge a Pietro Toesca negli ultimi fogli del primo volume della sua impresa monumentale, circa le 'origini dell'arte senese, più complesse ancora che non siano state riconosciute' [1], avviando allo studio degli orafi attivi allo scadere del duecento, intorno a Guccio di Mannaia. Che illuminante conferma se ne trarrebbe, allora, se si facesse seguire al merito ancora limitato di questi artisti quello che splende, balenante e dorato, fra gli smalti superstiti del sublime reliquiario di San Galgano, a Frosini. Un esame adeguato di questi nielli sarà per un'altra volta. Basti qui che si sappia addizionare, come elemento di stile, come sostanza poetica, la violenta sottigliezza espressiva di questo scultore supremo alla pressione morale e mentale esercitata ancora da Duccio e da Giovanni Pisano nel tempo in cui si formava in Siena lo spirito di Pietro Lorenzetti per avere già una migliore ricostruzione del clima artistico in cui questi doveva orientarsi e liberare se stesso. Ma difetterebbe alla soluzione del problema della formazione di Pietro un dato fondamentale se non cercassimo il responsabile della sua maturazione espressiva 'soprattutto per l'aspetto spaziale'. E qui sovviene ormai un passo del Longhi: 'Purtroppo anche questo problema è stato trattato, per Duccio e per i Lorenzetti, come se Giotto non esistesse prima, non avesse trovato nulla...'. Dunque, 'col precedente dell'artista che ha inven-

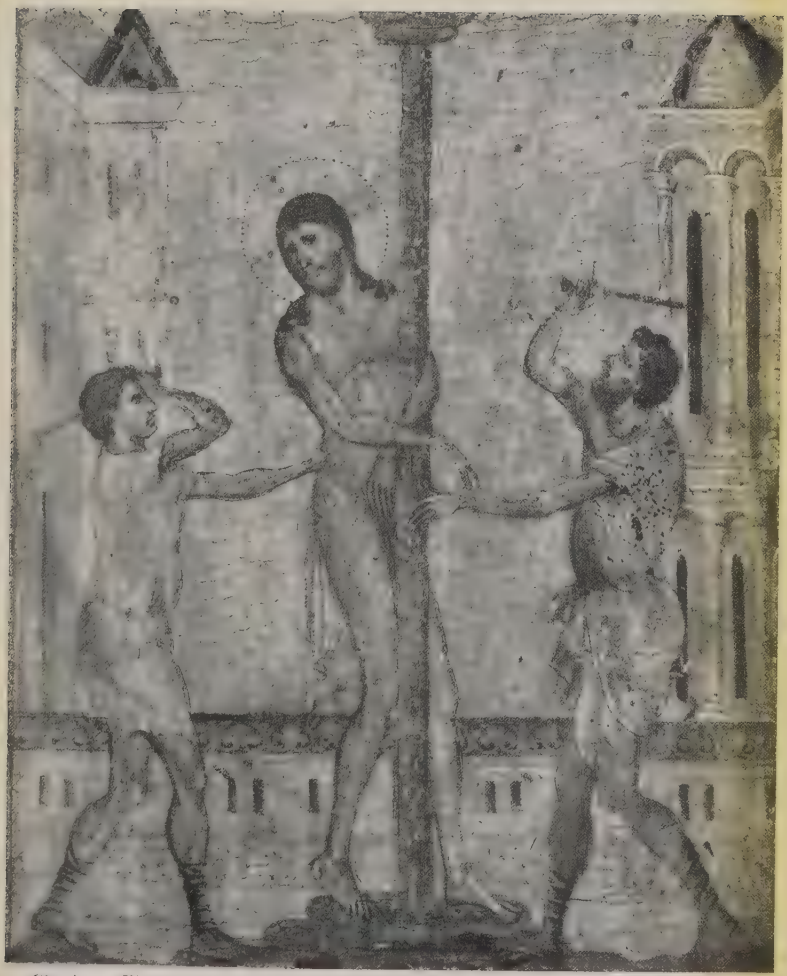
[1] P. Toesca, *Storia dell'arte italiana* (Il Medioevo), pag. 1113.

tato in pittura la gloria della nostra lingua; e questi è Giotto solo'[1].

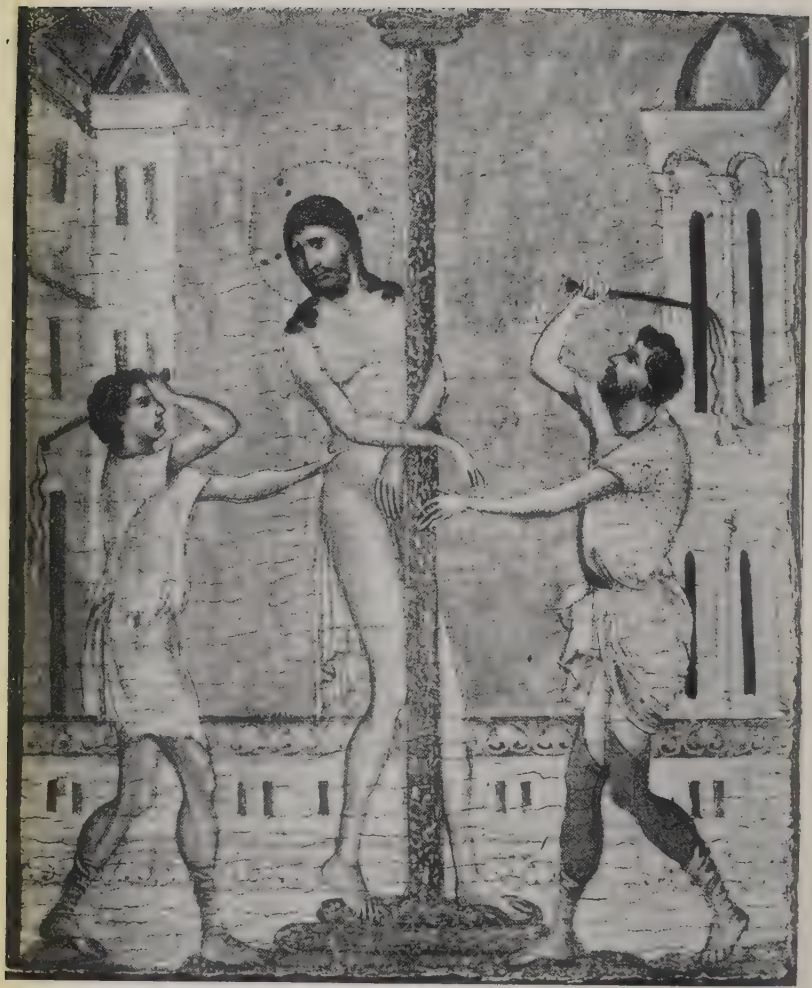
Neppure manca l'opera che giustifichi e dia la conferma lampante di codesti avvicinamenti: nient'altro che la 'Madonna fra i Santi Giovanni Battista e Francesco' nella Cappella Orsini, nel fondo dello stesso transetto della Chiesa Inferiore. Finto trittico ad affresco o meglio apparizione sacra che si sporge da un'alta loggia aperta sul cielo dorato? Questa senza dubbio è l'interpretazione da tener per ferma: d'un mirabile particolare d'architettura, ornato con gusto cosmatesco, come Giotto aveva insegnato con insistenza nella 'Vita di San Francesco', mentre soprattutto ci ricorda di lui il tentativo di prospettiva stringente e abbreviata per l'illusione dei devoti che dovevano guardare il dipinto dal basso. Nozioni giottesche, ad evidenza, che non mancano neppure nella parte figurale: nel San Francesco con i piani del volto agri, improvvisi, tagliati dai chiari. Il mantello del Battista, poi, non stenteremo a ritrovarlo assai simile, fra gli episodi francescani della Chiesa Superiore. Ma la figura della Vergine è la più ducentesca fra tutte quelle degli uomini nuovi di Siena, fedelmente rivolta a un modello di Duccio nel nodo chiaro e complicato del Bambino che si allaccia al corpo della madre, la cui strana rigidità ci riporta ancora un'eco di Giotto. Ce ne sarebbe a sufficienza per dubitare che si tratti proprio di Pietro Lorenzetti nel suo aspetto noto. Non mancarono di dubitarne il Dewald e il Péter, infatti, riunendo il dipinto, con diverso criterio, ai sei affreschi della volta per costituire, quest'ultimo, un 'Maestro di Assisi' diverso da Pietro. E piuttosto che mescolare quest'opera al resto della produzione lorenzettiana senza avvertire alcuna divergenza meglio una tal decisione che lascia sempre da decidere, poi, se si tratti veramente della deviazione mentale di una seconda persona artistica o non piuttosto di un notevole scarto cronologico fra questa parte dell'opera del grande maestro senese e quella della maturità. E tutto ci fa credere, se è vero ciò che vi abbiamo osservato, che l'affresco Orsini fu dipinto assai per tempo rispetto al costituirsi della cultura senese, fra il 1310 e il 1315, durante un primo viaggio di Pietro ad Assisi.

Egli non dovette mancare, in quell'occasione, di studiare il moderno e l'antico di Giotto e di Cimabue e di meditare sulla distanza incolmabile che separa i due artisti. E ci fu

[1] R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in 'Proporzioni', II, pagg. 37 e 49.



1 - *Cimabue: 'Flagellazione di Cristo' (prima della pulitura)* *New-York, coll. Frick*



2 - *Cimabue: 'Flagellazione di Cristo' (dopo la pulitura)* *New-York. coll. Frick*

*3 - Pietro Lorenzetti: 'Ingresso in Gerusalemme'* *Assisi, San Francesco*

*4 - Pietro Lorenzetti: 'Ingresso in Gerusalemme' (particolare)*

*Assisi, San Francesco*

*5 - Pietro Lorenzetti: 'Lavanda dei piedi'* *Assisi, San Francesco*

*6 - Pietro Lorenzetti: 'Ultima Cena'* *Assisi, San Francesco*

*7 - Pietro Lorenzetti: 'Ultima Cena' (particolare)* *Assisi, San Francesco*

*8 - Pietro Lorenzetti: 'Cattura di Cristo'* *Assisi, San Francesco*

forse un oscuro rimpianto di dover abbandonare, di questo ultimo, i vetusti accenti di cui spesso Pietro sembra, nel trecento, un inverato riproporsi sentimentale. Per un artista d'altri luoghi d'Italia il congiungimento sarebbe riuscito attraverso un riassorbimento della vitalità naturale scoppiante e semplificata del romanico nostrano. Ma Pietro senese dovette trovar giusto, piuttosto, appellarsi al gotico vasto e tremendo di Giovanni Pisano su per la fronte del Duòmo di Siena e considerare che non suonava tanto diverso al suo orecchio il clamore selvaggio della 'Crocifissione' di Cimabue da quello dei roventi sermoni tonanti giù dai pulpiti pisani. Senza lo sforzo cimabuesco di ricuperare l'antico, Giovanni, con una naturale veemenza quasi donatelliana, ritrova il corrucciato annuvolato spirito di un patriarca delle epoche lontane, e a guisa di una estenuata contrazione morale lo comprime e lo annoda superbamente entro la amplissima veritiera sostanza umana del suo stile, che supera il gotico francese per fondare quello italiano, in scultura. E sappiamo che quest'uomo si incontrava per le vie di Siena a colloquio con Duccio. Credeva Duccio 'tener lo campo...'. Che cosa avevano essi da spartire dopo avere disgiunto in arte, ognuno per proprio conto, due grandi epoche della storia dell'uomo? Forse un ricordo comune del giovanissimo Giotto che Duccio, fra mille riserve, mostra sempre di rammentare, o della eroica malinconia, della patetica eloquenza di Cimabue. Ma su quei commoventi ricordi Duccio sovrapponeva un velo sempre più pallido di antica sapienza orientale, rubando all'alba del trecento le sue ombre prime e più lontane, quelle che si tramutavano in nubi nette ed accese agli occhi di Pietro, di Ambrogio e di Simone e che, quando per gli altri erano del tutto trasformate, per lui calavano e smorivano ancora sull'orizzonte remoto. La solitudine di Duccio doveva ormai apparire evidente per tutti proprio quando egli congedò l'opera più audace della sua vita, la 'Maestà' per il Duomo di Siena. Il vecchio pittore non poteva essere il maestro dei nuovi artisti della sua patria. Certamente a quei giovani la processione ammirata e composta che portava la pesante tavola della 'Maestà' dalla bottega di Duccio alla Cattedrale doveva sembrare venire di molto lontano, dalle terre del mezzogiorno, lentamente, come lentamente era stata eseguita, e scortata certo da qualche milite di Bisanzio. Siena non aveva ancora una pittura come essi la desideravano, come l'aveva Assisi, Padova o Firenze. Essa aveva accolto le povertà

accademiche di Guido ed ora questo splendido e preziosissimo trono, ma per un monarca già deposto.

*

Ecco dunque pronunciati tutti i nomi che fra il 1310 e il '20 dovevano comporsi in una difficile armonia nella mente di Pietro.

E il grandissimo Simone? È un peccato che a tutt'oggi non siano definiti i molti significati storici del Maestro del Reliquiario di Frosini. Essi costituiscono, saldandosi misteriosamente, la cintura dorata di Siena, cui portano il contributo più eletto, due distinte classi sociali, il popolo di Simone e il popolo di Pietro, sempre gelosi, nella mente dei due poeti, della loro immunità e purezza di sangue. E se fosse già dimostrato che quel principe degli orafi senesi operava, per i rapporti con Simone, al tempo della 'Maestà', vale a dire intorno al 1315, sarebbe anche sancito inequivocabilmente, che l'arte di Pietro, già inseritasi nel vortice di quegli smalti, era formata ormai su un piano talmente autorevole e conchiuso da rivaleggiare, per antitesi, con quella martiniana; tanto, cioè, da potersi accostare a questa, restando pianamente riconoscibile, fra gli elementi dello stile di un terzo artista. E che artista! Ne seguirà che l'assenza totale di inserti martiniani nella volta di Assisi, nel secondo decennio del trecento, non stupirà più il mio possibile contraddittore, negli anni cioè in cui per la nuova poesia senese dominavano, fino ad ora, i titoli grandiloquenti e fioriti della 'Maestà' e dell'effige angioina.

Del resto, una delle opere su tavola che possono cadere entro questi termini cronologici è la 'Madonna' della Cattedrale di Cortona, confermando la lontana illuminazione del Berenson che la datava dal 1315. Il precedente diretto dell'immagine è nella figura della Vergine dell'affresco Orsini. Ma qui come non stringere la nostra ammirazione al grado ormai altissimo al quale la umanità incontenibile della coscienza moderna di Giotto è trattenuta da uno stridente freno compositivo, allentato qua e là al minimo sulla immobile energia di queste persone angeliche, giovanissime in Siena e solo in apparenza antiche, la cui vitalità sembra ridotta soltanto al tremito sottilissimo del respiro?

E si veda, ora, con gli occhi non più prevenuti dai giudizi sfortunati che le furono inflitti, la volta del transetto di Assisi.

Il fitto rigoglio dei germogli nuovi e originali di stile ha

invaso ormai ogni angolo della figurazione, così che i residui d'antico vanno cercati come sparse rovine appena biancheggianti fra una vegetazione in fiore che le ricopre.

Che i lavori di decorazione, che a poco a poco riempirono tutto il transetto, incominciassero dalle parti più alte della volta è un fatto consueto nel procedimento che si sceglieva per simili imprese. L'argomento dei dipinti, inoltre, si completava in seguito nel grande riquadro della 'Crocifissione', coprendo così, con le storie della Passione, tutta la zona di muro del grande vano gotico meglio illuminata e sgombra da qualunque elemento dell'edificio che guastasse l'effetto decorativo d'insieme. Dal lato opposto della 'Crocifissione' infatti, dove si trova la scala che porta dietro l'abside della chiesa, lo spazio regolare rimasto libero per la pittura è illustrato con due affreschi di argomento diversamente legato al soggetto delle figurazioni principali e alla devozione della Basilica, e precisamente il 'San Francesco che riceve le stimmate' e il 'Giuda impiccato'.

L'affollamento descrittivo, episodico, che è stato rimproverato agli affreschi della volta come una proiezione mentalmente superficiale delle più speciose naturalezze di Pietro (o addirittura come un riflesso di un momento tardo dell'attività di Ambrogio) è, a ben guardare, la misura esatta della revisione delle allitterazioni compositive di Duccio, di natura ritmica, secondo i principi struttivi, dettati dalle precise soste mimiche, equilibranti e spaziate, ribaditi da Giotto via via in tono sempre più autorevole e solenne da Assisi a Padova a Firenze. Forse la prima cappella di Giotto in Santa Croce esisteva già ai tempi di questi lavori assisiati. Il vano così fortemente edificato della 'Lavanda dei piedi' e della 'Flagellazione' ce lo farebbe arguire. Comunque sia, è su mille altri indizi, per incominciare, la solidificazione del modellato delle figure, che le apprensioni di Pietro ci inducono a confrontare col Giotto più antico. Dove il maestro fiorentino, nelle parti che gli spettano, calcinate e annodatissime, fra le scene dell'Antico e Nuovo Testamento e nelle storie francescane, scopre e ci addita le zone incomprimibili di forza plastica dei suoi volumi senza mai ritmi e modulazioni, ma quasi scheggiandole, in una impervia soluzione ad incastro, Pietro, sui fulgidi piani di materia cromatica senese, splendente e dura, talvolta, come uno smalto, imprime lo stesso pollice e incide con la stessa decisione crudele, tracciando quegli aspri teoremi di solchi ombrosi nei panni degli spettatori all' 'Ingresso in Gerusalemme'

e spingendo addirittura alcuni dei fanciulli che animano l'angolo destro della scena /*tavola* 4/ a scimmiottare con arte le figure di Giotto. Ma mentre questa asprezza plastica si cristallizza e si nobilita nel nitore cromatico e distributivo, qualche figura, come quella che volge le spalle al gruppo dei fanciulli, più dolcemente sagomata la riassorbe, quasi, all'interno del suo esuberante potenziale ritmico e accenna a un gesto da cerimonia tipicamente senese dinnanzi a certi vegliardi avidi e irritati, gente mescolata di Duccio di Cimabue e di Giovanni Pisano, per formare un cespo di vecchi fiori sentimentali alla mente di Pietro Lorenzetti.

Ora verrà da sé che questi risentimenti espressivi, non dissimili da quelli notati nell'affresco Orsini, se non per maggiore intensità, conducono i dipinti della volta e della cappella in una stessa zona stilistica, distanti forse non più di un lustro. Incominciò la decorazione del transetto, probabilmente, già intorno al 1315 con l' 'Ingresso di Cristo in Gerusalemme', la 'Lavanda dei piedi' e l' 'Ultima cena', e continuò con la 'Cattura di Cristo', la 'Flagellazione' e 'L'andata al Calvario', /*tavole* 3-11/ di intensità più sciolta, appuntati con più larghezza nella trama e nel tessuto pittorico. È un'osservazione che dovrà estendersi nell'opinione che, pur senza interruzione dei lavori, ci si avvicini alla data del 1320 e al polittico di Arezzo. Non si può non guardare, infatti, in rapporto con questo, per l'assonanza di tono interiore, lo spettacolo sublime, nella 'Cattura', del tramonto della luna dietro il colle spelato, dai pochi ulivi, cui qualche bacca già ravviva il pallore; la calata improvvisa di genti nuove, dove persiste la passione di Giovanni Pisano in una arcana e ormai durevole trasfusione nella umanità di Pietro Lorenzetti. Il pensiero inobliabile degli apostoli o dei nimbi in fuga su per il sentiero è un tratto che non stonerebbe in una formella del pulpito del Duomo di Pisa. E queste trasmissioni di nozioni anche strettamente formali fra scultura e pittura elidono il limite delle loro autonomie e lo confinano soltanto nella realtà storica: che uno scultore si rivolge soprattutto a un altro scultore. Che migliore conferma, qui, dei leoni pisani che Pietro dipinge, ma anche modella, sulle mensole della 'Flagellazione'? Questo feerico padiglione dei sogni senesi fonda un singolare esempio di giottismo fiorito dove i tanti tratti di architettura rilevata in aggetti e rientranze ingrossano la vena di spazialità empirica stupita e decorativa impressa da Giotto alle architetture delle storie di San Francesco. Si pensi come altrimenti

solenne ed essenziale diverrà questo rilievo e questa spazialità nella interpretazione a massa volumetrica delle opere fra il 1335 e il '42, in parallelo, degnamente, col rinnovarsi sulla stessa via della pittura fiorentina, considerata specialmente nella persona di Maso. [1]

Qui, per contro, la vista dei cento mirabili edifici, immersi in un'aria rosa, accoglievole, domenicale, ostenta la varia agghindatura, talvolta col soccorso degli stessi Cosmati, della edilizia protogiottesca. Si osserverà soltanto come il diverso incanto ambientivo delle scene lorenzettiane traduca l'asprezza petrosa e salina in cui si induriscono, nel mondo di Giotto, i freddi rosa e i gialletti stinti della veduta di Arezzo, sui teneri volti di pietra che arroccano chiari, fra i muri a tinta chiassosa, dell' 'Andata al Calvario'. O si vedrà un famoso particolare della 'Visione del Palazzo Celeste' divenire in Pietro una terrazza soliva presso la porta, decorata a bassorilievi persino, dell' 'Ingresso in Gerusalemme', dove sfrecciano le ombre portate delle aste traverse.

Volgendo al termine questa prima grande impresa lorenzettiana della decorazione del transetto siamo dunque, come s'è arguito, intorno al 1320, allorché il maestro deve ormai accingersi al polittico per la Pieve di Arezzo, commesso appunto in quell'anno. In questo polittico che, a parte la decurtazione della predella, ci è pervenuto per buona fortuna integro nei suoi rapporti di cornice e figura, v'è moltissimo da apprendere oltre che da ammirare. Il complesso pittorico non soltanto è inconcepibile, come sempre in questi casi, privato della carpenteria della cornice, ma confida qui con inaudita insistenza i suoi significati di stile proprio alla superba sequenza delle centine pari a fortissimi archi romanici, in due ordini sovrapposti; e non tanto, bisogna credere, per riguardo allo stile della fabbrica, appunto romanica, al quale il polittico era destinato, quanto per un vivo richiamo alla poesia delle architetture dipinte di Giotto. Del resto lo stesso impegno si nota nelle due celle stupendissime della 'Annunciazione', diretta continuazione, nel grado dei nessi spaziali e nel gusto degli ornati, degli affreschi testé studiati del transetto di Assisi. Mai più quei fregi mirabili ritorneranno nell'opera di Pietro Lorenzetti e di tutta la

[1] Il necessario capovolgimento della malposta questione 'Siena-Firenze' è stato più volte propugnato dal Longhi, anche in suoi corsi recenti, dove la maturità di Maso è postulata già sul '30 e intesa come determinante anche per parecchi anni dello svolgimento di Pietro Lorenzetti dalla predella Carmelitana in qua.

pittura senese; mai più questi splendidi sensi primevi per l'umanità appena formata, in pittura, nello spirito della poesia d'occidente e d'Italia in ispecie.

*

Poiché il resto dell'opera di Pietro, se esce dai limiti di questo studio, chiede tuttavia una riprova delle date che si sono proposte, vorremmo avviare il lettore a percorrere mentalmente le fasi successive dello stile del maestro per intendere, se ce ne fosse bisogno, che non è possibile precisare in altra guisa. Gli anni fra il '20 e il '30 l'interdicono, solennemente stipati dagli altri affreschi di Assisi. E gioverà ad intuire l'atteggiamento di Pietro precedente la data fondamentale della pala dei Carmelitani (1329), e dedicato alla restante decorazione assisisiate, studiare più attentamente che mai questa splendida cuspide con una 'Crocifissione' /*tavola* 12/ che, dietro indicazione di Roberto Longhi, il quale già la riteneva opera autentica lorenzettiana, ho potuto ammirare nei depositi della Pinacoteca senese, dove l'ha relegata, forse, la strana attribuzione del Brandi al mediocre Cecco di Pietro[1]. Essa coincide, infatti, con quel momento di cubica solennità compositiva, degli affreschi sulla parete di fondo del transetto, della celebre 'Deposizione dalla croce', ad esempio. È di queste opere una perentorietà di squadri compenetranti, immutabili, dolenti: un crollo di monoliti bizzarri, che va legando per sempre, con la sua calce dura, il fiato arcano di una tragedia silente. Il volume si ricava da una tale tragica misura che ha un peso e una portata di normalità inumana. Gemiti schiacciati, sguardi premuti sulle circostanze irriconoscibili, e il risucchio delle due cose nel vuoto. È il peso crescente dei riposi mortali, dopo gli strappi e i singulti.

Un simile terribile saliente dell'opera di Pietro certo fu stimolato dalla presenza, forse contemporanea, di Giotto, lì a pochi passi di distanza, nella cappella della Maddalena. E la piccola 'Crocifissione' della Pinacoteca di Siena non può essere di data lontana. Si toccano probabilmente gli anni 1327-'28, che inquadreranno anche la 'Crocifissione' in San Francesco a Siena e segneranno il termine naturale

[1] C. Brandi, *La Regia Pinacoteca di Siena*, 1933, pag. 322, n. 147. Si noti che il dipinto, nei cataloghi senesi dal 1895 in poi, figurava sotto il nome di Pietro Lorenzetti. Da questa ascrizione, del resto, non si allontanò mai del tutto il Berenson, il quale aggiunse prima un punto interrogativo e, in seguito, dichiarò l'opera della bottega.

di uno sviluppo seguito da tutto il ciclo di Assisi. Curioso itinerario che la incidenza improvvisa esercitata dall'esempio di Giotto aveva dirottato brutalmente, precipitando in tragedia, dopo la fase intermedia della 'Crocifissione', delle 'Stimmate', del 'Giuda impiccato', e della 'Madonna fra i Santi Giovanni Evangelista e Francesco'. Una alterazione di rotta sentimentale che con la stessa rapidità si ricompone ai piedi della croce che stiamo presentando. Del resto, non ci si stupisca di tante alternative mentali: si sta parlando di Pietro Lorenzetti, di questo genio abitato da un demone di contraddizione, di questo talento rapito da una insonnia ingannevole di richiami, anima stratificata come una assurda geologia vulcanica di sedimenti storici, fra l'eco remota e il lancio futuro, di questo Goethe del trecento in pittura.

Ciò che appare in questa cuspide è uno degli atti più memorabili della nostra commedia figurativa. I due dolenti, la Maddalena e il Cristo sulla croce fondano stabilmente come pilastri umani, come muraglie in rovina, incutono una suggestione murata, una fermezza da cattedrale. Ancora una volta viene alle labbra, col suo suono affascinante, di gotico italiano, il nome di Giotto, o ciò che Giotto significa nella nostra poesia: la definizione più solenne di una condizione sovrumana, di ciò che accade e si espone, come una enorme pressione dei cieli, intorno alla dimensione dell'uomo, un dramma misurato e perenne di forza e di difesa.

Pervenuto a un grado così alto di equilibrio e consegnando uno dei risultati più solenni del libero giottismo toscano, Pietro sembra esporsi a nuove ventate di fantasia e, come è proprio del suo cursus interiore, anziché tentare altre simili prove, dopo questa 'Crocifissione', superbo altare o tabernacolo percosso da aliti rarefatti, solitari, devoti, dopo questa esigenza di contemplazione espressa da grande poeta, così da rammentare il tono di una preghiera dantesca, un tono di sublime eticità votiva, ricompare come un maestro fantaisiste del colore nella sorprendente pala dei Carmelitani. Milletrecentoventinove. Gli estremi del passaggio sono ad ogni modo ravvisabili fra le due opere, specie se si confrontano la Vergine e il San Giovanni della nostra cimasa con gli angeli e il Sant'Antonio abate del celebre altare. Qui egli accusa su di sé l'azione mentale di Maso e inaugura una nuova metrica compositiva, usando i punti fermi di pause ritmiche rettificate, angolate persino, entro i perimetri nascosti di una scacchiera spaziale a masse regolari. Si leggano così i pannelli laterali della predella e, in quello centrale,

si sappiano cogliere tra la folla ondante e il ronzio delle voci di un evento all'aria aperta gli epigoni di sentimenti provati al tempo dei primi dipinti del transetto. Il romitaggio in collina è un rudimentale riposarsi in villa. Sul paesaggio della 'Cattura di Cristo' spioveva un ghiaccio lunare di fine inverno. Su questo che gli somiglia le opere e i giorni della primavera ridono come un colore. Oltre quel sentiero, quel pomario in fiore, l'arte di Pietro si svolge sparsa di opere ormai numerose, come quelle del gruppo già riunito sotto il nome di Maestro del trittico di Digione, e che l'altare di San Savino, coi due resti della National Gallery e del Museo dell'Opera del Duomo di Siena, stringe entro i termini del 1335 e del 1342. Per rendere, anzi, più ovvia una tale asserzione che, come tentai già di dimostrare ('Paragone', 13, pag. 49), mira a riportare dentro il confine autentico del maestro le opere raggruppate da qualche studioso intorno al trittico di Digione, si veda questo altissimo inedito /*tavola* 13/ che, mal noto alla critica perché solo di recente pulitura, e certamente nuovo per molti lettori, non offrirà resistenze preconcette alla ricerca della sua paternità; come tutte le opere ancora illese dalle dispute degli storici che, anziché svelarle, assai più le ermetizzano col tempo [1]. Curiose zone di dubbio sistematico nella storia dell'arte sono spesso un esito di sapienza, mietendo vittime anche fra i capolavori.

Pure io sono certo che dinanzi a un così solenne capo d'opera, a questo 'polittico in giallo', ognuno avverta, assieme al moto ammirativo, i motivi del rapporto che corrono di qui ai tre Santi del '332 da un lato, alla 'Madonna' di Digione dall'altro, o a quella del Poldi Pezzoli, o alla tavola datata 1340 degli Uffizi, moderna 'composizione in azzurro'. E nessuno per giunta penserà di sottrarre allo stile di Pietro questa 'Santa Giuliana' che tocca forse il supremo risultato dei propositi dell'artista, quelli nati dalle torniture corpose e avvolgenti della pala dei Carmelitani. Nulla di più elementare e diretto sembrerà di questa alleanza arcana di linea e volume. Una forma pura, un ovale perfetto, ma

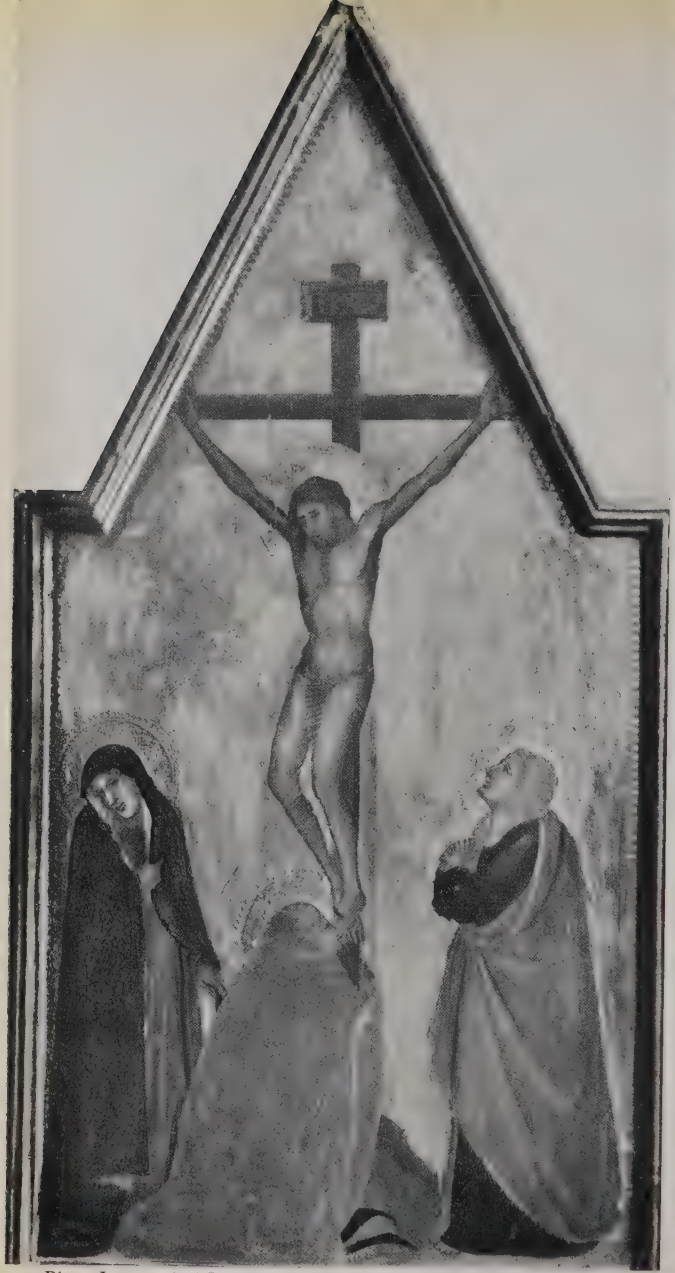
[1] È il numero 50 della Pinacoteca di Siena; e vedi: Brandi, *op. cit.*, pag. 156. Al centro è la 'Madonna col Bambino,' ai lati 'Santa Giuliana', 'San Pietro', 'San Paolo', 'San Giusto'. Sopra: l''Annunciazione' e otto mezze figure di Apostoli.

La pulitura è un merito dell'attuale Direttore della Pinacoteca di Siena, Prof. Enzo Carli, il quale cortesemente mi comunica di ritenere anch'egli il polittico, dacché gli imbratti furono ritolti, un'opera di Pietro Lorenzetti. Si vedano le condizioni del dipinto, prima del restauro, nella fotografia Alinari n. 39968.

*9 - Pietro Lorenzetti: 'Flagellazione'* *Assisi, San Francesco*

*10 - Pietro Lorenzetti: 'Andata al Calvario'* *Assisi, San Francesco*

*11 - Pietro Lorenzetti: 'Andata al Calvario' (particolare)* *Assisi, San Francesco*

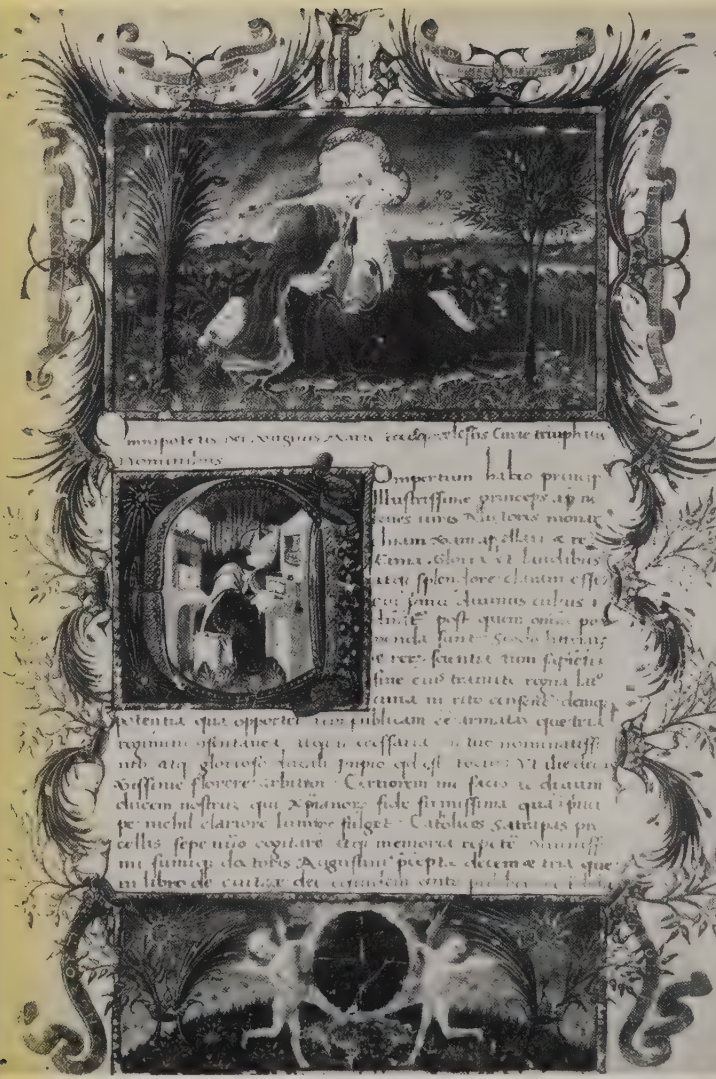


*12 - Pietro Lorenzetti: 'Crocifissione'* *Siena, Pinacoteco*

*13 - Pietro Lorenzetti: polittico di 'Madonna e Santi'* *Siena, Pinacoteca*

*14 - Pietro Lorenzetti: 'Annunciazione' (particolare)* *Siena, Pinacoteca*

*15 - Pietro Lorenzetti: 'Crocefissione'* *già a Milano, coll. Chiesa*



*16 - Pietro di Giovanni Ambrosi: foglio miniato* *Milano, Bibl. Trivulziana*

con un errore per la fantasia. Scienza acquisita per la poesia, anziché scienza applicata alla pittura che l'elude nell'attimo in cui diventa punto di ispirazione, poetica, stile. Come lo strabismo geometrico di uno sperimentatore di genio e visionario. I lineamenti del viso non trovano il proprio asse a furia di cercare un adattamento alla superficie. E quella guancia gira tutta in tondo, col suo scoperto nitore, nel breve sistema di una gravitazione precaria. La forchetta scura che scende giù dallo scollo lungo la tunica fiorita sta quasi fra Piero e Raffaello, è la squisita rilegatura ornativa di una bilancetta strutturale a perno di diamante. Così si innalza la torre del collo, momento limite e portante di tutto l'atteggiamento, come in ogni figura della classicità; tronco cedevole, composto se appena si volge perché aggirato dai venti.

O, per chi conosce bene lo spirito lorenzettiano, si apprezzi con che suprema misura morale si controlli nel 'San Giusto' un attimo profondo di ammirazione per Simone Martini. Lontanissimo, nonostante ogni apparenza, il 'San Donato' del polittico di Arezzo, che si imponeva protervo. Ora tutto il chiaro delle sete che l'eleganza non gualcisce, non modella, neppur quasi panneggia, veste ed espone un anacronismo venerabile di ideali agiati e cortesi; e non v'è dubbio che questo 'San Giusto', omaggio a Simone, non sia per caso accanto al profilato 'San Paolo' che è un omaggio al fratello Ambrogio. Ma ciò che forse colpirà maggiormente l'attenzione di ognuno sarà l' 'Annunciazione', lassù, come una cella campanaria /*tavola* 14/. Inaudita l'idea che l'introduce per cui le arcatelle di un portico gotico si sottopongono all'andamento della cornice e servono da illusiva premeditazione di spazio alla scena che dentro si svolge. Un'idea che avrebbe adottato anche Masaccio. 'Dentro', in quella stanza intonacata d'azzurro e di oliva, in un tempo di posa che non è più né emblematico né evocativo, né versato nel monumentale — come accade comunemente in quel secolo toccando il tema sacro a valore di classificata citazione figurale — si oppongono un angelo a una vergine, come in un Domenico Veneziano. Nient'altro; e i panni si bagnano d'ombra e di luce, cadono senza frusciare, con un moto largo di quiete perenne. Un gesto della Vergine si ritira in un bozzolo stupendo di pieghe illuminate; e gli altri gesti, una volta tanto, non dicono di più.

A questo grado eccelso, che non scadrebbe a confronto con Giotto, con Maso o con Stefano, conduce proprio quello

che, nel mio articolo su Ambrogio, sospettavo essere accaduto in Pietro fra il 1335 e il '40 reagendo alle brillanti variazioni in fiorentino del fratello pittore. Vale a dire che le precoci e solennissime armature intuitive della spazialità fiorentina trovarono meglio in Pietro Lorenzetti, fra le sue mani a tenaglia, il modo di rivivere nella crescenza più coerente di uno stile. Si farà mentalmente il confronto con l'esito cui sortirà Ambrogio, dopo essersi pur servito degli stessi appoggi di cultura, nell' 'Annunciazione' del '44: crollo ritmato di un tappeto volante dove le figure posano ritenendo quel credito di naturalezza che sa riscuotere, le tante volte, una sola efficienza di fantasia, quasi proposte di volume, tesi sull'antitesi della pedana, arditamente appostate come fuggiaschi dorati e celesti sull'isolotto vacillante, sulla prima zattera di passaggio.

Fra il 1335 e il 1340 sta dunque anche la data di questo polittico che, della Chiesa di San Giusto in origine, ora alla Pinacoteca, attende nelle salette senesi già così folte di tesori il posto e l'onore che gli spetta. Non mancherà in tal modo neppure il documento lampante di Pietro che, illustrando la conformazione del suo stile maturo, aiuterà a dimostrare la precocità della data degli affreschi per la volta di Assisi se, percorrendo ora a ritroso il percorso della sua pittura, essi quadreranno soltanto dentro la cultura del secondo decennio, in una mirabile fase giovanile. Gli affreschi del transetto guardano dalla opposta balza lontana dell'Umbria la lunga strada tortuosa che ormai per raggiungere Siena passa per Firenze.

## *ANTOLOGIA DI ARTISTI:*

*Una Crocefissione di Pietro Lorenzetti.*

Colgo l'occasione della difesa fatta dal Volpe, in questo numero, della piccola 'Crocefissione' di Siena, per presentarne un'altra, quasi ignota agli studî, sebbene già riprodotta con il vero nome nella parte seconda del Catalogo della Collezione Chiesa a New York, 1926; e poi vagante, negli ultimi decennî, sul mercato italiano */tavola 15/.*

È una tavoletta (di cm. 35 × 21) che per la sua forma a rettangolo, accentuato nel verso dell'altezza, e per la modanatura ampia e profonda della cornice (onde tenere a distanza di rispetto le due immagini), avrà formato in antico un

dittico con altra ora smarrita (forse di 'Madonna e Santi'). Molto consunta nella testa e nel busto di Cristo e della Vergine, ma ben conservata nel rimanente, non manca di sorprendere per la grandezza che ancora promana dalla partitura generale e dall'aspetto delle immagini umane; il Cristo dalle gambe scarnite come in un Michelangelo tardo, 'neomistico'; il San Giovanni già come un Masaccio a far da piramide alla Santa Monica (o Chiara, o Scolastica?) che, pur essa, prenuncia la committente masaccesca di Santa Maria Novella; la Maddalena a formar cateti e ipotenuse giganti afferrandosi alle basi della croce; la Vergine che, anch'essa, 'propone' appena gesti che la misura súbito 'dispone'. Proprio nel rapporto fra tali sterzature e accenti plastici (si vedano le mani di San Giovanni) e le masse sagomate del colore, le meditazioni personali di Pietro sugli svolgimenti fiorentini da Giotto maturo a Maso di Banco si esprimono più elevate che mai e spiccano dall'ornato che le trascende nei nimbi a losanghe irregolari, a cerchi, a rosette, come regole di costellazioni a tremito fisso. Anche questi, segni della parentela spirituale con Maso; già accennatasi in Pietro fin dal 1329 nella predella carmelitana. *Pietro Lorenzetti*

L'opera sarà dunque dopo il '30; 'somewhere' nel quarto decennio. Precisare di più sarebbe futile, fino che non ci si accordi su tutto il catalogo, ancora vacillante, del maestro e il suo più congruo calendario. Ma, direi, prima del 1335, quando i resti dell'altare di San Savino sembrano impicciolire il metro delle figure, che non riprenderanno ormai più quest'antica possanza; neppure nel '40 ('Madonna' degli Uffizi); neppure nel '41 ('Beata Umiltà'); neppure nel '42 ('Natività' di Siena).

*r. l.*

*Pietro di Giovanni Ambrosi: una miniatura.*

Che al catalogo di Pietro di Giovanni, per l'appunto in via di essere ristretto entro i dovuti limiti [1], si possa aggiungere con certezza un altro numero, è già di per sé invogliante: tanto più se il nuovo inserto si rivela inconsueto, per essere, questa volta, il foglio bellamente miniato di un codice, destinato per giunta a varcare i confini di Siena e della Toscana stessa [2] /*tavola* 16/.

[1] J. Pope-Hennessy, recensione ai *Quattrocentisti Senesi* di Cesare Brandi, in 'Art Bulletin', 1951, XXXIII, 1951, p. 142.

[2] È il codice 138 (D 129) della Biblioteca Trivulziana, proveniente dalla Biblioteca Belgioioso. Contiene una sola carta miniata, il fronte-

*Pietro di Giovanni Ambrosi*

Fu infatti per Filippo Maria Visconti che il miniatore impaginò (è il caso di dirlo) questa sua 'Madonna dell'Umiltà' fra una palma e un ulivo, divenuti, da elementi di araldica, elementi di un paesaggio tenero e fantastico; mentre, con gusto di pittore di erbari tardogotici, intrecciava estrosamente l'impresa viscontea sui margini del foglio. 'A bon droyt' ripetono i cartigli, e gli angiolini reggiscudo saltellano intanto, in cima al globo terrestre sull'orizzonte incurvato memore di certi passaggi della 'Divina Commedia' di Giovanni di Paolo, con spirito ancor più pungente che non gli angeli adulti della 'Gloria di Santa Caterina'. S. Agostino ha trasportato il suo armamentario di studioso su un prato verde acido, dove lo scrittoio gialletto sembra piallato di fresco.

Che non si sia molto lontani dallo stendardo Jacquemart-André è dimostrato da parecchi raffronti precisi; comunque, la nostra Madonna par quasi uscire dallo stesso stampo, qui rovesciato, del San Galgano del trittico ascianese.

Sicuramente anteriore alla morte di Filippo Maria (13 agosto 1447) il codice della Trivulziana, che è un esemplare di dedica, può datarsi con maggior precisione proprio fra il '46 e il '47, poiché il Trattato sull'arte del governo che vi è contenuto fu terminato di scrivere dal giurista lodigiano Martino de' Garrati a Siena, alla cui Università egli era passato da quella di Pavia, dove insegnò fino all'anno accademico 1445-46 [1]. E del dipinto di Asciano è già, nel foglio milanese, la bellissima foga inventiva.

*Ilaria Toesca*

## ANTOLOGIA DELLA CRITICA CARAVAGGESCA
(séguito)

1837 - Franz Kugler - Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen. *(continuazione)*

È però vero che questo modo di trasformare i soggetti sacri in scene mondane veniva condotto troppo oltre, anche per quei tempi, così che parecchie delle sue pitture furono espulse dagli altari che occupavano. I dipinti delle pareti della cappella in San Luigi dei Francesi a Roma sono tra le sue opere più significative. Il *Martirio di San Matteo* dov'è l'angelo con un ramo di palme, acquattato su di una nuvola, e il ragazzo che

spizio. Il testo è un trattato *de monarchia* di M. Garrati, dedicato a Filippo M. Visconti (vedi: G. Porro, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, 1884, p. 186).

[1] Vedi: *Memorie e documenti per la storia dell'Università di Pavia*, Pavia, 1878, parte I, p. 47. Martino de' Garrati insegnò a Pavia dal 1439 a 1446.

fugge gridando, è opera sgradevole, sebbene molto animato; dall'altro lato, la *Chiamata dell'Apostolo* può considerarsi come una « pittura di genere » a grandi, caratteristiche figure; per esempio quelle dei cambiavalute e del pubblicano al tavolo; alcuni di essi mentre contano monete, altri guardando attoniti l'ingresso del Salvatore. L'opera più celebre del pittore è il *Seppellimento di Cristo* in Vaticano; in cui, è vero, manca ogni traccia d'una superiore espressione sacra, eppure solenne; soltanto, troppo simile ai funerali di un capo di zingari. C'è posto, tuttavia, anche entro questi limiti, per la più alta maestria di rappresentazione e per la espressione più calzante. Una figura che esprime un dolore naturale come questa Vergine sfinita e con le mani tremanti e tese è stata dipinta di rado. Anche come madre di un capotribù, essa è di un'austerità commovente. La *Sacra Famiglia* della Galleria Borghese a Roma, notabile per il suo stile gigantesco, è pure un gran dipinto, ma, anch'essa, ha l'aspetto selvaggio di una famiglia di zingari. Questa mancanza d'accordo tra il tema e l'interpretazione di esso non è, s'intende, così urtante dove il soggetto non è di carattere sacro. Così il Caravaggio riesce meglio nelle scene di stregoneria, delitti, tradimenti notturni, ecc. Una delle sue pitture migliori in questo genere è *Il Baro*, del quale ci sono più repliche; la migliore, nel Palazzo Sciarra, a Roma. Un altro capolavoro della stessa specie, è nella Galleria del Campidoglio e raffigura una giovine indovina che legge la mano a un giovinetto, guardandolo con espressione sensuale. Ambedue i motivi sono poi riuniti in un dipinto della Galleria Manfrin a Venezia. Anche le sue figure singole hanno un grande fascino come quadri di genere, per esempio la *Geometria* (una donna in cenci, sorridente, mentre gioca con un compasso), in Palazzo Spada di Roma. A questa classe appartiene anche una pittura magistrale nel Museo di Berlino, rappresentante l'*Amore terreno*: un ragazzo con ali d'aquila, audace e triviale nel carattere e nell'azione, e che si erge dal letto mentre ai suoi piedi sono libri calpestati, strumenti musicali, una ghirlanda di alloro e altri attributi del genere. Una vecchia che dipana della stoppa, e una giovane che cuce accanto a lei, vogliono, coi nimbi intorno alle teste (se pure non sono stati aggiunti posteriormente), raffigurare Santa Anna e la Vergine. Allo stesso modo una bella giovane che siede dolente accanto a uno scrigno di gioielli (nel Palazzo Doria) intende rappresentare una Maddalena. Dei suoi ritratti, ve n'è uno nel Museo di Berlino, e l'altro, il Vignacourt, gran Maestro di Malta, al Louvre; entrambi di colore caldo e di intenso effetto.'

1839-1846 – Giovanni Rosini - Storia della Pittura Italiana, Pisa, 1839-1847.

*È tristemente interessante per segnare il punto più basso della nostra cultura ottocentesca, proprio mentre si sta formando il giovane Cavalcaselle. Dopo aver narrato sulla traccia del Bellori il romanzo biografico del Caravaggio e avere accolto le più sfortunate asserzioni del Lanzi (proprio dov'era inferiore a se stesso), il Rosini passa a lamentare che il Caravaggio non abbia voluto continuare come buon giorgionista. Ecco, del resto, i passi dove il critico s'induce anche a pontificare da neoclassico in ritardo contro le 'nuove dottrine'; il romanticismo, immagino; per quanto ciò possa sembrare strano sotto la penna di chi pure scrisse, da buon stenterello, la 'Monaca di Monza'...*

Vol. I (1839), p. 39-40: [Dalle Scuole d'Italia, ai quei tempi pressoché tutte guaste, salvo la bolognese] 'solo eccettuare si debbe un ingegno privilegiato; che sorse a emulare i Caracci, e che avrebbe lor contrastata

la palma, se invece del proprio capriccio seguito avesse il sentiero, che animosamente percorrevano i suoi rivali.

Figlio di un rozzo muratore, come di un umil pastore fu Giotto, Michelangelo Amerighi o Merisi da Caravaggio, fu dalla natura fatto pittore; e nella storia ci comparirà come un'eccezione, o un prodigio. Senza maestri, senza precetti, tanto egli fece ed ardì; che dir non si saprebbe dove potea giungere, se fosse vissuto un secolo innanzi, o se imitando con sì gran verità la natura, dai pittor di quel secol beato preso avesse le norme per abbellirla.

Ma queste norme, con tanto magistero seguite dai discepoli di Ludovico, furono da lui dispregiate: ed ecco la posterità imparziale, che, malgrado dei suoi alti meriti, non ardisce collocarlo a lato del Guercino e dell'Albani, non che di Annibale, del Domenichino, di Guido; che dir fecero a giusta ragione essere stata la Bolognese una Scuola di giganti.'

T. VI (1849), p. 168: 'Non sa comprendersi come, avendo sì ben cominciato, egli si risolvesse a caricare le ombre, sì che molti de' suoi quadri sono anneriti tanto, da non distinguersi più i contorni, che si perdono nel fondo del campo. Se ne debbe per altro eccettuare la famosa Deposizione, che nei primi 15 anni del Secolo, nel Museo di Parigi, compariva di sì grand'effetto, da stare a confronto colle opere di tanti maggiori di lui'.

P. 169: '[il Bellori] lo ha filosoficamente giudicato, scrivendo, che « non essendo in lui né invenzione, né decoro, né disegno, né scienza alcuna della pittura, toltogli dagli occhi il modello, restavan vacui la mano e l'ingegno ». Aggiunge, che se molti abbracciavano quella maniera, ciò avveniva, perché « senza altro studio e fatica, si facilitavan la via al copiare al naturale »; terminando e concludendo colla nota sentenza, ma che vorrebbe nascondersi: « Così sottoposta dal Caravaggio la maestà dell'Arte, ciascuno si prese licenza, e tolta ogni autorità all'antico, ne seguì il dispregio delle cose belle ». Si mediti su queste parole; indi si giudichi del valore di tante nuove dottrine.'

1849 – John Coindet – Histoire de la peinture en Italie, Paris, 1849.

*Questo volumetto del ginevrino Coindet ebbe una grande diffusione nell'Ottocento per il suo stile piano e discorsivo. La parte sul Caravaggio si può leggere più avanti nel plagio che ne diede, traducendola senza citarla, l'hegeliano di Venezia, Pietro Selvatico.*

*Qui se ne riproduce un passo originale, non tradotto dal plagiario Selvatico, ma interessante perché dimostra che al Coindet non era ignota la definizione settecentesca del nostro Algarotti.*

P. 168-169 [dell'ediz. del 1856]: 'Les tableaux qu'il fit dans le style de son maître [il Coindet credeva che il C. fosse stato allievo diretto di Giorgione!] sont les plus estimés; mais ses succès, même dans le clair-obscur, le jetèrent dans l'exagération; il se mit à représenter des objets très-peu éclairés et fortement chargés d'ombre; il semble que ses figures sont au fond d'un souterrain et ne reçoivent qu'une faible lumière par le haut. De là le surnom de Rembrandt de l'Italie.'

1835-1860 – Roberto D'Azeglio – La R. Galleria di Torino, 1836-46; Studi storici e archeologici sulle arti del disegno, Firenze, 1861; Opere oltremontane del Museo Torinese, Firenze, 1862.

*Della generazione critica cresciuta fra l'illuminismo, il neoclassicismo e il romanticismo, Roberto d'Azeglio, fratello troppo dimenticato di Massimo, è certo il migliore esempio in Italia; quando lo si raffronti con la povertà mentale di un Rosini o anche con la mutria hegeliana di Pietro Selvatico. Gioverà anzi che qual-*

*cuno riprenda in esame questo caso, svoltosi dal* 1830 *al* 1860 *circa. Naturalmente non bisognerà chiedere al d'Azeglio quello ch'egli non ci può dare. Il suo gusto, pur superiore a quello di Massimo, si muove in aura letteraria (le lunghe disquisizioni sui soggetti dei dipinti) che va dal Gessner e dal Bertola ai primi romantici tedeschi. Ma egli ha buona cultura estetica di testi inglesi settecenteschi e persino di Kant. Si ricordi anche che, impegnato da giovane nell'azione politica che gli fruttò l'esilio dal '21 al '26, egli si rivolse allo studio dell'arte soltanto sui trentacinque anni. Quasi nulla gli è ignoto dei testi speciali italiani e, inoltre, è da notare che quanto (ed è moltissimo) lo poteva allontanare dalla comprensione del Caravaggio è, almeno in parte, corretto dalla sua abitudine della pittura fiamminga e olandese (ancora bello il suo saggio sul Ruysdael!) così folta nella Pinacoteca Sabauda che il d'Azeglio resse per molti anni con gran senno e con suprema dignità patriottica.*

*Qui si riportano di lui: un passo romantico (c.* 1836*) dov'è un singolare parallelo pittorico-poetico, d'accordo con altro dove è parola della 'terribile energia del Caravaggio'; una citazione (nel contesto di un discorso sui bolognesi) dove la formula del 'rilievo' caravaggesco è ancora quella del Bellori, ma giuntagli attraverso l'Algarotti; e infine un'altra dove proprio quella formale è sostituita da quella più moderna (tradizione Orlandi-Crespi) di 'macchia'. È poco, senza dubbio, ma in Italia non c'è altro da scegliere nel primo cinquantennio dell'Ottocento.*

1836: 'Il Buonarroti, Giulio Romano, il Caravaggio e Salvator Rosa si divisero fra loro in vario modo la terribile bellezza dell'Alighieri.'

c. 1840-50: 'Il gradimento ottenuto dalle opere del Caravaggio contribuì senza dubbio in gran parte all'imitazione fattane dal Guercino; e l'uno e l'altro sembrarono aversi prefisso nella loro produzione il gran principio di Michelangelo... quella essere a parer suo la miglior pittura che in sé maggior rilievo dimostrasse.'

c. 1840-46: 'Gherardo Honthorst... aderiva in Roma alla maniera del Caravaggio, ritraendone i pregi, emendandone i difetti. Ne imitò il colore della carne, il largo delle masse, la forza della macchia, ma lo superò nella classica severità del disegno.'

1846-60 – John Ruskin – Modern Painters (ediz. di Londra, Dent, 1906).

*Del grande critico e scrittore inglese che porta l'intelligenza dell'arte medioevale e dei 'primitivi' a un'altezza affatto sconosciuta ai puristi neomistici di terra cattolica (dal d'Agincourt al Rio, dei quali egli è pure un'incomparabilmente più alto, parallelo 'puritano'), tutto si può attendere salvo la riscoperta del Caravaggio; bastando alla sua gloria la riscoperta del Bellini, del Carpaccio, e di Amiens. L'arte che non rientra nel suo schema (ma quanto sofferto!) di moralità artistica, non può aver posto che nell'inferno del male. Ma in questo inferno è pur significativo, per intendere l'ampiezza di sguardo del Ruskin, che il Caravaggio abbia un posto non troppo distante da Rembrandt; più significativo anzi delle lodi condite di biasimo di tutta l'altra critica europea a quei tempi.*

Vol. II, p. 146 (c. 1846): '...and then, beneath these again [quelli cioè che, come Raffaello, Correggio, Guido, stanno già sotto il più alto grado della bellezza spirituale tipo Angelico; o che, peggio ancora, mancano parzialmente del senso della bellezza, come il Rubens e Tiziano] we find others on whose works there are definite signs of evil desire ill repressed, and then inability to avoid, and at last perpetual seeking for, and feeding upon, horror and ugliness, and filthiness of sin; as eminently in Salvator and Caravaggio, and the lower Dutch schools, only in these

last less painfully as they lose the villanous in the brutal, and the horror of crime in its idiocy.'

Vol. III, p. 36 (1856): 'Thus, Angelico, intensely loving all spiritual beauty, will be of the highest rank; and Paul Veronese and Correggio, intensely loving physical and corporeal beauty, of the second rank; and Albert Dürer, Rubens, and in general the Northern artists, apparently insensible to beauty, and caring only for truth, whether shapely or not, of the third rank; and Teniers and Salvator, Caravaggio, and other such worshippers of the depraved, of no rank, or as we said before, of a certain order in the abyss.'

Vol. III, p. 274: 'Vulgarity, dulness, or impiety, will indeed always express themselves through art in brown and grey, as in Rembrandt, Caravaggio, and Salvator...'

1852 – Frederic Villot – Notice des Tableaux... du Musée National du Louvre, Paris, 1852.

*Anche dalla notizia del Villot, stesa verso la metà dell'800, emerge — oltre le persistenti e comuni riserve — l'atteggiamento romanticamente incline verso il Caravaggio; e il fatto è significativo perché il Villot, serio ordinatore del Louvre (nell'aspetto che noi abbiamo conosciuto ancora coi nostri occhi e, culturalmente, molto più congruo di quello attuale) era scolaro ed intimo di Delacroix, che lo cita ad ogni passo nel suo 'Journal'.*

P. 15: 'Le Caravage a peint avec une égale supériorité des tableaux d'histoire, des portraits, des scènes de bohémiens, de corps-de-garde et de musiciens en figure à mi-corps, des fleurs et des fruits. Naturaliste quand même, ses peintures ont un relief extraordinaire et souvent une grandeur étrange qui lui font pardonner son manque de distinction dans le choix des formes, ses effects exagérés et ses teintes noires sans transparence.'

1853 – Louis Viardot – Les Musées d'Italie, Paris, 1853 (II ediz.).

*Il Viardot, mente superficiale, infarcita di 'varia cultura' (musicale in ispecie) aveva in animo addirittura una storia della pittura italiana; ma intimorito dall'ampiezza del còmpito, attese a questo libro di destinazione pratica: 'guide et memento de l'artiste et du voyageur', molto diffuso ai suoi tempi*

*Le opere citate del Caravaggio — che, per semplificazione, è ascritto alla scuola bolognese! — sono: 'l'Amor dormiente' a Pitti, la Sepoltura Vaticana (di cui si dice tra bene e male) e i dipinti di San Luigi (chiamati eccellenti per trovarsi nella chiesa nazionale dei Francesi); la Mad. di S. Agostino (citazione indiretta); i giocatori Sciarra 'excellent dans ce genre qui n'exige que la vérité, et la vérité sans noblesse'; la 'Giuditta e Oloferne' di Napoli che è soltanto la replica del quadro fiorentino di Artemisia. Non citate: le opere di Santa Maria del Popolo, i quadri Borghese e Doria. Riproduciamo, come pezzo di colore assai simile ad altri recentemente scritti da giornalisti di basso rango sulla 'Giuditta' del Caravaggio vero, quello che il Viardot dedica alla 'Giuditta' di Napoli ch'era, almeno, un Caravaggio spurio.*

*Negli altri volumi sui Musei Inglesi, Tedeschi, Spagnoli ecc. l'atteggiamento del V. non varia. La 'Madonna del Rosario' a Vienna gli sembra particolarmente 'ignobile' e la sua sorpresa ammirazione è inevitabilmente riservata alla 'Suonatrice' Liechtenstein; per la forte ragione, scopertasi molto più tardi, che l'opera era del Gentileschi. Anche per la 'Cena in Emmaus' di Londra il V. ripete l'obbiezione avanzata per la Giuditta; quadro eccellente, egli dice, se non fosse una 'Cena in Emmaus'. (Come se un quadro eccellente non sapesse enunciar da sé il proprio vero soggetto, o, diciam pure, contenuto).*

[Naples, Musée, p. 313]: 'Bien que né en Lombardie, bien que souvent imitateur des Vénitiens, il me semble que, par ses études et sa manière, Michel-Ange Caravage est un vrai Bolonais. Je le range donc dans cette école. Naples a de lui un *Judith*, qu'on peut mettre au nombre de ses ouvrages les plus vigoureux, les plus énergiques. Malheureusement, il est difficile de reconnaître dans cette forcenée, qui coupe le cou d'Holopherne comme un boucher saigne un mouton, la timide et vertueuse veuve de l'Ecriture qui se résout, sur l'ordre du Seigneur, à commettre deux crimes pour sauver son peuple. C'est un défaut commun chez Caravage, et que partagent d'ailleurs bien d'autres peintres, même de notre temps, que cette contradiction entre le titre d'un tableau et la maniere dont il est rendu. Il vaudrait mieux lui ôter son nom, et ne laisser que l'action qu'il représente: la *Judith* de Caravage serait une courtisane qui assassine son amant pour le dépouiller. Réduite à cet ignoble sujet, elle deviendrait irréprochable.'

1855 – Jakob Burckhardt – Der Cicerone, Leipzig, 1855.

*Mi si dice che soltanto ora si attenda alla traduzione di questa prima edizione del libro famoso, sulla cui guida si educarono, nella seconda metà del secolo scorso, tante generazioni di studiosi stranieri (e pochi italiani). Ottimo avviso, trattandosi di un classico della nostra critica; ma quanti saranno oggi in grado di leggerlo correntemente, senza spostarne il significato e alterarne la coloritura che 'data' così fortemente? Comunque sia di ciò, qui riproduciamo i brani, spesso importanti, relativi al 'naturalismo' e al Caravaggio stesso. Il lettore che ha seguito l'antologia, saprà rilevare ch'essi sono uno sviluppo dell'atteggiamento del Kugler, alle cui riedizioni il Burckhardt stesso aveva collaborato dal '47. Ed è merito sorprendente che, nel* 1855, *il Burckhardt, pure mal disposto verso tutta la 'Moderne Kunst' (ma non tanto come insiste a dire il Riegl nelle sue lezioni del* 1901*), studiasse 'de visu' tante opere del Caravaggio. Egli guarda davvero i dipinti di San Luigi, quelli di Santa Maria del Popolo e persino quelli giovanili della Galleria Doria che, trent'anni dopo, Giovanni Morelli non degnerà di un cenno. Questo atteggiamento distingue decisamente il Burckhardt dalla cultura esclusivamente primitivistica e rinascimentale della stretta filologia germanica iniziatasi qualche decennio prima col Rumohr, e tanto restrittiva anche per la cultura storico-artistica dell'Ottocento italiano. Per questo è bene che del libro del Burckhardt si rinverdisca la fama. Le attribuzioni errate (che il Burckhardt accoglieva senza vaglio dalla critica precedente), sono corrette nelle parentesi quadre.*

*Si noti poi che, ancora nelle successive edizioni (per esempio in quella del* 1884 *curata dal Bode, lo studioso che cercò di ripetere in sé con esito vario l'atteggiamento 'universale' del Burckhardt) le correzioni alla parte caravaggesca sono ben poche. Tuttavia si può ricordare che è scomparso il 'Martirio di Santo Stefano' di Casa Camuccini (oggi smarrito) mentre si dedicano più lunga attenzione e più ampia descrizione alla 'Conversione di San Paolo' di Casa Balbi a Genova; dipinto che restò comunemente accessibile agli studiosi fino al primo decennio di questo secolo (ne fa cenno ancora il giovine Suida in 'Genua', Leipzig,* 1906, *pp.* 157-158*); fatto invisibile dopo, e ricomparso soltanto al tempo dell'ultima guerra.*

P. 1009: 'Il naturalismo moderno «stricto sensu» comincia nel modo più crudo con Michelangelo Amerighi da Caravaggio, un pittore che esercitò grande influsso a Roma e a Napoli. Il suo pensiero è di mostrare allo spettatore che i fatti sacri del principio dei tempi si erano svolti propriamente allo stesso modo che nei vicoli delle città del sud verso la fine del 16° secolo. Egli non tiene in onore che la passione, per la cui interpretazione veramente vulcanica egli possedette un grande talento. E questa passione, espressa in caratteri energici, schiettamente popolari e

qualche volta altamente impressionanti, rappresenta poi il tono fondamentale della sua scuola.'

P. 1012: [Sul disegno.] 'Col Caravaggio e i napoletani il disegno e la modellazione sono generalmente a un grado notevolmente più basso [in confr. ai bolognesi], perché essi credono di potersi affidare a tutt'altro mezzo di espressione. Le loro forme sono inoltre così comuni, da sembrar veramente prese dalla vita; ma, nella loro volgarità, esse sono soltanto triviali.'

P. 1016: [Sul colore.] 'Il primo dei naturalisti, Caravaggio, di cui fu indirettamente seguace anche il Guercino, è sempre uno dei coloristi migliori. Certamente la luce di cantina, nella quale egli e molti seguaci amano situare le loro scene, esclude quell'infinita ricchezza di bei toni locali, che sono possibili solo impiegando la luce del giorno; inoltre è da notare come, nonostante ogni preferenza per la luce rinchiusa, i naturalisti aderissero così poco alla poesia del chiaroscuro. Le « Storie di San Matteo » dipinte dal Caravaggio in San Luigi dei Francesi a Roma e così collocate che appena si può giudicare dell'effetto coloristico, forse per questa ragione sembrano così fosche: tuttavia è certissimo (anche dalle altre opere) che egli cercò con intenzione di ottenere un'impressione aspra e inquietante e che la mancanza di riflessi è, all'uopo, un mezzo essenziale. In Rembrandt invece, nonostante le bizzarrie nelle figure e nelle fogge, predomina un rassicurante e quieto accordo, poiché la luce del sole, ora direttamente, ora con la nebbia dorata dei riflessi, rischiara l'intiero spazio e lo rende abitabile.'

P. 1025: [Sull'espressione.] 'I naturalisti [in confronto al fare più elevato dei bolognesi] non s'interessano che al momento passionale. La « Sepoltura » del Caravaggio, che resta sempre uno dei più importanti e profondi quadri di tutto il movimento naturalistico, è costruita come un solo blocco trasversale per amore d'unità e di forza espressiva. Ma quanto crudamente il Caravaggio potesse comporre (e sentire) quando non gli importava l'espressività, mostra la « Conversione di San Paolo », dove il cavallo quasi riempie, da solo, tutto il quadro.'

P. 1027: 'Il Caravaggio, che spesso, e con intenzione, rappresentò la santità in atteggiamenti quotidiani, dipinse (in un quadro di Palazzo Spada a Roma) due brutte cucitrici e con esse rappresentò la educazione della Vergine da parte di Sant'Anna [non del Caravaggio].'

[A proposito delle interpretazioni secentesche di fatti di Gesù fanciullo]: 'Ancora una volta il Caravaggio coglie il vero contenuto idillico dell'argomento, anche se tradotto nella sua arte barocca (nel quadro in Palazzo Doria a Roma: la Madonna col Bambino che dorme mentre l'angelo suona il violino e Giuseppe sorregge il foglio di musica. Ed egli ha condotto nella sua maniera più cruda anche una « Madonna che divezza il Bambino » in Palazzo Corsini).'

P. 1032: [Scene di martirio.] 'In simili casi [scene di martirio] i naturalisti sono veramente terrificanti. Caravaggio stesso ci mostra in una sola testa tutto il falso calcolo del naturalismo: si tratta della « Medusa » agli Uffizi. Sempre desideroso di esprimere l'attimo e perciò indifferente all'espressione profonda e immanente (che egli raggiunge così bene nella « Sepoltura »), egli dipinge una testa di donna nel momento della decapitazione; ma non avrebbe potuto la stessa testa rappresentare anche l'estrazione di un dente? Di conseguenza, l'orrido, come questa scuola lo intende, suscita più disgusto che profonda paura. Analogamente, e in uno dei suoi quadri migliori, il « Seppellimento di Santo Stefano » (presso i Camuccini a Roma) [quadro certamente spurio], egli cerca di suscitare l'orrore del sangue scorrente attraverso la rappresentazione

fedele al vero; e il suo « Martirio di San Matteo » produce un'impressione quasi di ridicolo attraverso gli elementi che lo compongono.'

P. 1046: 'I naturalisti dipinsero piuttosto il sacro profanamente, che il profano in modi ideali.'

P. 1048: 'Anche con la pittura di genere non occorre indugiarci. Essa prosperò soprattutto con i naturalisti. Caravaggio, l'artefice del nuovo genere, la inserisce nel tipo veneziano del quadro a mezze figure a grandezza naturale, e le dà un contenuto sinistramente spiritoso o trucemente drammatico. I « Giocatori » (in Palazzo Sciarra a Roma), la voluttuosa « Indovina » (Galleria del Campidoglio), i due « Bevitori » (Modena) [Manfredi o sua scuola] sono universalmente conosciuti; in sostanza vi appartengono anche il suo « Cristo della moneta » e il « Cristo fra i dottori » [Manfredi]. Questo genere, del resto, inclinando piuttosto all'episodico e alla scena famigliare, incontrò rapidamente favore in tutta Italia, nonostante la sua povertà e limitatezza.'

1855 – Anton Springer – Grundzüge der Kunstgeschichte, 1855.

*Questo manuale, uscito per la prima volta nel* 1855, *e cioè contemporaneamente al 'Cicerone' del Burckhardt, è noto in Italia più di altre pubblicazioni consimili, per via della traduzione apprestatane dal Ricci nel* 1906*: e cioè col piccolo ritardo di mezzo secolo!*

*Nessun dubbio che il tono delle parti relative al Seicento e, in particolare, al Caravaggio sembra, lì per lì, spregiudicato e 'moderno'. Ma l'osservazione interessante sull'origine provinciale del Caravaggio, oltre a non esser motivata nelle parti dedicate al Cinquecento lombardo, sbocca ben presto nella solita, generica spiegazione a chiave veneziana, che durerà fino al Kallab ed oltre. Anche il tentativo di sminuire il contrasto di principio tra il Caravaggio e i Carracci è cosa che ritorna in parte, e più astrattamente, nelle analisi 'ottiche' del Riegl, cinquant'anni dopo. E il brano si conclude miserevolmente con la condanna del Caravaggio come creatore della maniera 'tenebrosa', non meno nefasta, dice lo Springer, di ogni altra maniera. Tuttavia l'intero brano merita di essere riportato, sebbene ci tocchi farlo dalla edizione del* 1889*: la sola che abbiamo a nostra disposizione.*

P. 561: 'Chi esamini la provenienza degli architetti e degli scultori operosi a Roma nel Seicento, si accorge con meraviglia che quasi nessuno fra di essi è romano. Molti, e fra i migliori, vengono dall'Italia del nord e dal mezzogiorno; e i più attivi fra gli scultori sono di origine francese. Anche per la pittura, Roma deve la sua salvezza ai provinciali. Il manierismo non aveva preso piede nelle città lombarde ove dominava tuttora la corrente pittorica. Di qui anche si spiega la produzione, prevalente nell'Italia del nord, di quadri da cavalletto, dove gli artisti si curavano meno della pompa dei soggetti che della esecuzione accurata, per cui valeva l'attento studio dal vero e l'accentuazione dell'effetto coloristico. Essi avevano insomma tutte le doti di cui abbisognava l'arte romana, e sembravano in grado di infonderle nuova vita. Giacché, a poco a poco, anche a Roma un idealismo puramente esteriore e di qualità assai scarsa era diventato nojoso. Il nuovo sentimento dei tempi chiedeva un'arte più vigorosa, e in grado di render meglio la verità della vita sentimentale. E, proprio perché era ridotto a non occuparsi che della propria vita privata, il popolo italiano volle comprendervi anche la sfera dell'arte, facendovi valere le proprie esigenze. Del resto non erano soltanto le persone del volgo, « i popolani », a trovar nojosa la grande pittura decorativa e a trovar più gusto in una caraffa di vetro che rispecchiasse fedelmente gli oggetti circostanti. Questo poteva sembrare un soggetto comune, insignificante, ma tuttavia di una natura non adul-

terata e tale che l'arte della pittura poteva meglio dimostrarvi la sua magica forza.

L'uomo che portò a Roma queste novità veniva dall'Italia del nord. Michelangelo Merigi da Caravaggio, in provincia di Bergamo, e i Carracci di Bologna stanno a capo delle giovani generazioni. Un sonetto adulatorio di Agostino Carracci... fu causa che erroneamente si ritenesse il Caravaggio come l'antitesi dei Carracci. Mentre egli si vantava di venerare il puro naturalismo, i Carracci videro la salvezza della pittura in un'abile scelta delle doti migliori dei maggiori artisti, cioè in un procedimento ecclettico. Ma, in verità, sia l'uno che gli altri amavano una più ricca verità di natura, modellavano le loro forme più attentamente sulla realtà e ponevano un più forte accento sulla parte del colorito. Emuli, insomma, che seguivano due strade molto affini. Infatti, ove si voglia intendere il naturalismo come la bandiera di un solo gruppo, come spiegare che un capitano dell'altra schiera, Guido Reni, nel suo « Bacco » di Dresda ci dia un quadro che può far compagnia al famigerato « Ganimede » di Rembrandt; e, nella sua leggenda della Madonna fanciulla che con le altre vergini del Tempio sta lavorando alle vestimenta sacerdotali (Pietroburgo), trasformi il soggetto in una comune scuola di cucito? Codesti artisti si distinguevano fra loro per il temperamento e lo svolgimento diverso. E, certamente, la diversa natura dei temi loro proposti poté agire sul loro stile. Nel campo della pittura decorativa, negli affreschi per chiese e palazzi, è naturale che la tradizione reggesse almeno parzialmente; qui, il riattacco a modelli più antichi era, comprensibilmente, più diretto che nel campo della pittura di cavalletto. Le lotte di cui ci parlano i contemporanei erano insomma più dei fatti personali che non di principio e furono provocate più dall'invidia vicendevole degli artisti che non da contrasti interni circa l'interpretazione delle cose. Il teatro di queste lotte fu prima a Roma e, più tardi, a Napoli.

Caravaggio, cresciuto sotto influssi veneziani, mise in auge a Roma, dove si trasferì nell'ultimo decennio del Cinquecento, il quadro di genere; presentazioni di figure semplici e di scene di vita popolare il cui fascino consisteva soprattutto nella squisita esecuzione pittorica, ancora tutta nello spirito dei Veneziani e la « Suonatrice di liuto » della Galleria Liechtenstein a Vienna pare anzi uno stralcio dai ben noti « Concerti » dei migliori maestri veneti anche per la trattazione del colore. Ma assai presto, per lo stimolo del suo carattere violento, si volse di preferenza agli aspetti più foschi della vita e si compiacque di riprodurre nature selvagge, pervase di passioni violente e malvage. I suoi « Bari » nella Galleria Sciarra, ch'egli ripeté anche più tardi, sono l'esempio più conosciuto di codesta strana genía. Persino nei suoi numerosi quadri sacri egli non riescì a frenare la propria tendenza a porre l'accento sull'aspetto più aspro e fosco della vita. Egli toglie alle figure sacre ogni velo d'ideale. La « Morte di Maria » al Louvre, la « Sepoltura » nella Galleria Vaticana immergono lo spettatore nell'attualità immediata, nella più cruda, inesorabile realtà. Nei soggetti biblici il C. rappresenta soprattutto fatti tolti dalla vita comune, traendo i suoi tipi dagli strati più bassi del popolo e non rifuggendo dalle fisionomie più volgari. Frattanto, si trasforma, parallelamente, anche il suo senso del colore. Mentre nelle sue prime opere rammenta ancora lo splendore pastoso dei quadri veneziani, più tardi egli si volge alla cosiddetta luce di cantina, e getta raggi di luce cruda entro ambienti oscuri. Con questa illuminazione che scende acuta dall'alto egli ottenne indubbiamente grandi effetti e si procacciò innumerevoli seguaci, ma purtroppo, quando già il manierismo

plastico-ideale sembrava vinto, ne provocò un altro, egualmente nefasto. Dal Caravaggio infatti prendono origine i [Dunkelmaler] « tenebrosi ».'

1856 – Pietro Selvatico – Storia estetico-critica delle Arti del Disegno, Venezia, 1856.

*Idealista hegeliano, ma educato al gusto neo-classico locale, il veneziano Selvatico in questa sua 'Storia' restringe il campo dei valori storici positivi ai confini già costretti nella povera esemplificazione storico-artistica dello Hegel medesimo. Ed è solo per condannare ch'egli s'induce a procedere nel* '600 *e a parlare del Caravaggio. Il discorso pare fin troppo sciolto e moderno per un hegeliano; le citazioni di Victor Hugo, anch'esse, mettono in sospetto; e infatti comparando i vari testi dell'epoca che il Selvatico non cita nella bibliografia, si può accorgersi che quasi tutto il brano sul Caravaggio è un plagio puro e semplice dalla seconda edizione della 'Histoire de la peinture en Italie' del ginevrino Coindet che ebbe gran voga nell'Ottocento per il suo fare piano e discorsivo. Invece di riprodurre il testo del Coindet abbiamo preferito inchiodare il Selvatico alla berlina del suo plagio, condotto in bello stile purista.*

T. II, p. 781: 'È famoso il suo Deposto di croce ora nella quadreria vaticana, ma i pregi di questa opera non rispondono alla sua fama. Se togli certo sicuro vigore di pennello, un chiaroscuro inteso da maestro, che cosa altro più resta a lode di quel dipinto? Ignobile nei volti e negli atti, affastellato nella composizione, giallo troppo ne' chiari, opaco negli scuri, presenta un insieme che lascia sì intravedere molto ingegno nel dipintore, ma non un sovrano merito nel dipinto. Ben disse il Kugler di quest'opera, che invece di nominarla Cristo posto nel sepolcro, dovrebbe chiamarsi i funerali d'un capo di Zingari; e del pari, ad avviso mio, potrebbe esser detta una cantoniera portata dal vino ai delitti, quella sua Giuditta della galleria di Napoli, che da forsennata taglia il collo al Oloferne.

Il Caravaggio fu in Italia uno dei più illustri propagatori del sistema che prevalse poi nella scuola olandese, sistema che consiste nel trasformare in bellezza d'arte, ciò ch'è schifoso nella natura. L'elevatezza del pensiero non è il suo fine; sì invece l'imitazione d'ogni naturale qual ch'esso sia.

I Greci aveano fatto della bellezza il principale loro scopo; e non contenti della individuale, la vollero astratta, generale, ideale. Non bastava ad essi che Venere fosse una bella donna, la voleano la perfezione della femminile avvenenza. Raffaello adottò per gran parte lo stesso principio, solo diede, da quel sommo ch'egli era, più d'importanza all'espressione che non alla forma. Il tipo delle sue Madonne è d'una grazia e d'una nobiltà maravigliose, non ancora superate; ma l'idealismo non va sì innanzi che la bellezza individuale non vi trasparisca, e lo studio della natura non mostri di aver aiutata e resa più efficace l'idea. I pittori della decadenza seguitarono cammino tutto diverso, anzi opposto. Il Baroccio ed i suoi imitatori rinunciarono alla verità per cercare una bellezza di convenzione, e il Caravaggio rinunciò alla bellezza per rintracciare il vero quale si presentava, senza annobilirlo; anzi per tema di non parere abbastanza naturale, cercò il vero più volgare, perché più comune, e perciò più compreso dalle moltitudini. Simile sistema prevalse sempre nelle scuole di secondo ordine, perché non esige se non il compiuto svolgimento dell'istinto imitativo. Torna senza dubbio più facile copiare che non abbellire.

La scuola veneta e la sua figlia maggiore, la olandese, resero popolare

cosiffatto sistema a mezzo delle brillanti qualità colle quali elleno seppero rivestirlo. Desso fu propugnato di guisa anche da scrittori gravi, ch'essi non arrossirono di affermare, essere la imitazione della natura il vero fine dell'arte, e per ciò un gobbo od uno zoppo doversi tenere figure che, sebbene difettose, possono riscuotere, bene imitate che sieno, le lodi che soglionsi tributare alla bellezza medesima. La è in sostanza codesta la vecchia frenesia de' romantici, di voler i pretti naturalismi scopo dell'arte, e di reputare i sensi soli, l'areopago del bello.

I partigiani del romantico rimproverarono ai loro avversarii di non fare nessun caso del pittoresco, ed anzi di ripulsarlo decisamente. Ma guardiamo all'opere di Raffaello e ci troveremo figure d'un naturalismo non meno vero, non meno pittoresco della Zingara del Caravaggio. — V'ha egli nulla in tal genere di più perfetto, del mendicante storpiato e dello zoppo che si trascinano sotto il peristilio del tempio, nel famoso cartone della piscina probatica? Eppure in essi la verità non è scompagnata dalla nobile idealità!

In letteratura come nelle arti figurative, la differenza che divide i due sistemi ella è questa, che nell'uno il pittoresco non esce dai limiti del gusto e della convenienza, nell'altro vuol tutto padroneggiare, vuol penetrare da per tutto, fino a negligere ogni verosimiglianza. Pel Caravaggio, il primo cialtrone che gli si presentasse, pur che fosse pittoresco, gli veniva buono ai suoi fini, e gli tornava egualmente accomodato per rappresentare S. Pietro, S. Michele, un pitocco od un gran signore. Così la pensano pure que' tanti Seidi di Vittore Hugo, i quali si piacciono a far parlare lo stesso linguaggio ai personaggi più eminenti, come agli esseri più abbietti, senza riguardo alle modificazioni che l'educazione, la posizione sociale, il carattere ed il grado di passione, apportano nella maniera d'esporre il proprio pensiero.'

CHARLES BLANC – Histoire des Peintres, Paris, 1856-70.

*Il Blanc non è certo un grande critico, ma un acuto 'dilettante' e amatore d'arte che nella sua 'Histoire des Peintres' uscita a dispense tra il 1856 e il '70 con la collaborazione di parecchi studiosi, fa assai bene il punto della opinione media di gusto accademico intorno alla pittura italiana, allora particolarmente preferita, nelle sue fasi più antiche, dai primi 'conoscitori'. Alcune monografie, soprattutto su pittori del Quattrocento, possono ancor oggi consultarsi con profitto. Purtroppo l'opera collettiva restò incompiuta, prima che venisse il turno del Caravaggio. Vi provvide in Germania, dieci anni dopo, l'impresa consimile del Dohme. Ad ogni modo un passaggio incidentale del Blanc nella sua introduzione ai fascicoli della scuola bolognese merita di essere riportato.*

[Dalla introduzione alla 'École Bolonaise'.] P. XII: ' ... les adversaires des Carrache, le Caravage d'un côté, Josépin de l'autre, feignaient de professer des systèmes, alors qu'ils ne faisaient qu'obéir à leurs tempéraments; ils prêtaient l'importance d'une théorie à ce qui n'était que l'ensemble de leurs facultés. Caravage, qui avait été un instant l'élève de Louis et d'Augustin, et qui professait le mépris de ses maîtres parce qu'il ne voyait pas en eux l'énergie brutale qu'il sentait en lui, Caravage prétendait fonder l'école des « *naturalisti* », c'est-à-dire de ceux qui s'en tiennent à une imitation littérale et ressentie d'une nature sans choix, à ce qu'on appellerait de nos jours le réalisme.'

1857-58 – W. BÜRGER (THORÉ) – Trésors d'art en Angleterre, Paris, 1857.

*Spiace che ragioni contingenti (l'esilio in Olanda nel '49, ed altro) abbiano fatto muovere il primo dei critici 'realisti' sui due perni dell'ammirazione per l'arte*

*spagnola da un lato e dell'arte fiamminga e olandese dall'altro, restando al centro una zona di annoiata deferenza per il Rinascimento; pronta però, ad ogni occasione, 'progressistica', a tramutarsi in antipatia profonda. Di essa è un esempio il secondo brano qui riprodotto, dove la condanna, troppo generale, e quasi di gusto 'etnico', mostra che mai il Bürger si preoccupò di mettere in salvo il primo e fondamentale caso di 'naturalismo' in tempi moderni. Del resto a parte i suoi meriti di riscopritore del Ver Meer e di buon conoscitore dei paesisti olandesi, la importanza di questo critico è stata certamente sopravalutata. L'altro brano che qui si riporta è una interessante comparazione tra un ritratto del Velazquez e l'Alof de Wignacourt attribuito al Caravaggio nel Museo del Louvre. Ecco una strada che il Bürger stesso, dopo averla additata, si guarda bene dal percorrere.*

P. 115: [Parlando delle opere del Velazquez esposte alla Mostra di Manchester, 1857.] 'Les peintures précédentes faisaient songer à van Dyck et au Titien; celle-ci [il ritratto del Duca d'Olivares] fait songer au Caravaggio et à son portrait du grand maître de Malte, Alof de Vignacourt.'

P. 289: [Musées de la Hollande, 1858.] 'Chez les nations latines, l'art est demeuré suspendu en l'air, au double sommet de l'Église et de la Cour, bien au-dessus des *fidèles* et des *sujets*. En Italie surtout, et même en France... on n'a presque jamais fait que de la peinture mystagogique, théologique, mythologique et allégorique, ou de la peinture d'apparat, suivant le mot d'Émeric David. Les dogmes et les cérémonies de la religion, les bacchanales et les sacrifices, les hauts faits des souverains, les joutes et les divertissements des seigneurs, les images des dieux et des grands, à l'exclusion de la nation entière: voilà le cadre infranchi par les artistes méridionaux.'

1861-64 – Ernest Chesneau – L'art et les artistes modernes, Paris, 1864; Les Chefs d'École, Paris, 1864.

*Questo elegante scrittore, amico del Ruskin, nel* 1863 *non vede (p.* 270*) nei Le Nain che il rifiorire di una antica atavica tendenza realistica dell'arte francese dal tempo dei pittori miniaturisti; lo stesso in Le Sueur, Chardin e, nel sec. XIX, in Géricault. Quanto a Courbet egli crede che abbia tradito quella via, almeno alla data in cui scrive.*

*Ma quando parla del 'Radeau de la Méduse' nel saggio su Géricault ricorda espressamente il Caravaggio; il 'Radeau' è del* 1819*; e oggi non sembra molto caravaggesco, a meno che il nome non sia stato suggerito per equivoco dal fatto che il disegno a seppia per la composizione sembra piuttosto ispirato a Polidoro da Caravaggio, autore di 'chiaroscuri'.*

P. 149: 'Le group [quello del vecchio che guarda il cadavere del figlio] et les deux figures qui l'approchent portent la trace palpable de l'enseignement de Guérin. Les autres se ressentent évidemment de la manière du Caravage, avec moins de dureté. La peinture de Géricault, dans cette toile, a la vigueur de relief que le maître lombard possède en suprême degré; il l'obtient par le même procédé d'opposition d'ombres opaques et de vives lumières; mais, dans les lumières, il est infiniment plus fin et délicat. On trouverait à ce sujet quelques analogies frappantes dans l'école italienne, et en particulier dans la première manière de Guido Reni, qui avait aussi étudié les procédés du Caravage.'

1864 – Ippolyte Taine – Voyage en Italie, Paris, 1865.

*La conoscenza corrente del Taine in Italia non va oltre il nome. Basti rilevare in proposito che, nell' 'Enciclopedia Italiana', il 'Viaggio in Italia' del* '64-65

*è posto nel* 1866, *invertendone così l'ordine in confronto alla famigerata 'Philosophie de l'Art' che è dopo il viaggio. Eppure, la rettifica è essenziale. Il Taine, infatti, nel suo viaggio, compiuto senza pretesa di gareggiare coi dotti tedeschi (su lui aleggiava anzi il ricordo del de Brosses e di Stendhal e la sua 'guida' sarà stata quella del Du Pays), ha sull'arte italiana del Rinascimento degli 'aperçus' così freschi e vividi che, per chi s'interessi della critica in atto, più che delle dichiarazioni di principio, conservano tutto il loro valore, anche se un anno dopo il dottrinario li soffocherà con le sue micidiali teorie. Basta rileggere le interpretazioni date in quel viaggio, dell'arte fiorentina del '400, dal Pollajolo a Michelangelo, per cogliervi allo stato puro ed ingenuo le illuminazioni che, trentacinque anni dopo, il giovine Berenson aggraverà della materialità dei 'valori tattili' e della più positivistica, germanica 'Einfühlung'. E s'intende che, allo stato delle conoscenze in quei tempi, il Taine non potesse ricevere alcuno stimolo per una osservazione diretta del caso del Caravaggio. La sua cultura si chiude tutta nell'ambito del rinascimento. Ma si veda, dai brani che seguono, come, dopo aver tentato di sistemare il Caravaggio fra i tanti classici italiani adoratori del 'corpo', la 'Sepoltura' Vaticana provochi in lui un referto così vivace da andare ben oltre il romanticismo di quel 'Funerale di uno zingaro' che vi aveva letto il Kugler, venticinque anni prima. È peccato che il Taine, a Roma, non si servisse ancora del 'Cicerone' del Burckhardt* (1855) *dov'erano citati anche quei due quadri di Santa Maria del Popolo che costituirono il 'punctum saliens' per la rivalutazione più recente del Caravaggio; e che, ove fossero stati allora più comunemente noti, non avrebbero mancato di indurre a seria meditazione i viaggiatori più intelligenti. La quasi invisibilità dei quadri di Santa Maria del Popolo è stata una remora fra le più gravi alla 'ripresa' caravaggesca. Si pensi che le prime fotografie dei due dipinti furono eseguite soltanto quarant'anni fa. E non ne esistevano neppure, come era invece per gli altri quadri principali del maestro, delle buone incisioni; sempre necessarie, prima dell'invenzione fotografica, alla conoscenza corrente dei capolavori.*

P. 84: 'Toute la peinture italienne roule sur cette idée: elle a retrouvé le corps nu; le reste n'est que préparation, développement, variété, altération ou décadence. Les uns, comme les Vénitiens, y mettent le grand mouvement libre, la magnificence et la volupté; d'autres, comme Corrège, y sentent la grâce délicieuse et riante; d'autres comme les Bolonais, l'interêt dramatique, d'autres encore comme le Caravage, la verité crue et saisissante; en somme, il ne s'agit jamais pour eux que de la vérité, de la grâce, du mouvement, de la volupté, de la magnificence du beau corps, nu ou drapé, qui lève une jambe ou un bras.'

'Une *Mise au tombeau* du Caravage, pleine de figures et de gestes copiés sur le vif, vigoureux portefaix aux jambes sillonnées de varices, jeunes femmes penchées qui s'essuient les yeux et pleurent avec la sincérité de la vive jeunesse.'[3]

1867 – Theophile Gautier – Guide de l'Amateur au Musée du Louvre, Paris, 1882 (pubblic. postuma).

*Baudelaire, Sainte-Beuve, ammiravano Gautier. Oggi si eccede in senso opposto, perché al di là dell' 'écriture' artiste egli 'vedeva' talvolta, all'ultimo istante, l'opera d'arte, dopo averla inutilmente ed elegantemente descritta. Anche in questi brani, di un libro di divulgazione leggera, anzi mondana, qualche tratto è diretto, quando si pensi al resto della critica caravaggesca a quei giorni, per non dire degli enormi e sempre più colpevoli silenzi.*

P. 109: 'Michel-Ange de Caravage (Amerighi) est un de ces peintres robustes, farouches et violents qui repoussent l'idéal, mais embrassent la nature d'une étreinte si forte qu'il en résulte encore des oeuvres remarquables où le caractère remplace la beauté. Caravage a du reste laissé

une trace; il a fait école, et de plus grands que lui peut-être l'ont imité. Son empreinte est visible sur Ribera, le Guerchin, le Guide même, Manfredi, Leonello Spada, le Valentin et d'autres. Il jaillit de ses ombres noires d'éblouissants éclairs. Son tableau de la « Mort de la Vierge » est une oeuvre magnifique, d'un effet dramatique et profond. La « Diseuse de bonne aventure », le « Concert », le « Portrait d'Alof de Vignacourt », grand maître de l'ordre de Malte, sont des toiles d'une vérité énergique et d'une singulière puissance. On peut dire du coloris de Caravage comme du style de Tertullien, qu'il a l'éclat noir de l'ébène.'

P. 257: 'En ce temps-là, les artistes ne cherchaient plus l'idéal poétique ou religieux. C'était le règne des *naturalistes* (nous dirions aujourd'hui *réalistes*). Caravage, le Guerchin, le Calabrèse se contentaient de rendre avec une énergie intense le modèle qu'ils avaient devant les yeux; mais comme c'étaient, après tout, des grands peintres, par la force du rendu, la violence de l'effet, la singularité du type, ils arrivaient malgré eux à une sorte d'ideal, car la nature prise au hasard ne présente pas cet aspect éclatant et sombre. Elle n'offre pas, à moins qu'on ne la mette sous un jour particulier, ces vives lumières, ces intenses ténèbres. Il y a dans les tableaux les plus vrais de ces maîtres le choix de l'effet, l'angle d'incidence, l'outrance du rendu qui font monter la réalité jusqu'à l'art.'

1872 – Meyer – Allgemeines Künstlerlexicon, 1872, I.

*L'ampia monografia caravaggesca del dizionario ove il Meyer intendeva aggiornare e seguitare quello del Nagler è notevole per la sua ampiezza (non solita a quei tempi) e per la insistenza con cui (contro lo Springer, suppongo) si afferma il contrasto profondo tra il Caravaggio e i Carracci. Quanto alla filologia essa vi è ancora scarsa per esser basata soprattutto sulla biografia alquanto favolosa del Bellori (viaggio veneziano ecc.) e perché accoglie la maggior parte delle false attribuzioni in voga a quei tempi (così per la 'Suonatrice' Liechtenstein e per una 'Giuditta con la fantesca e la testa di Oloferne in un cesto', già nella raccolta Scarpa, che si può immaginare cosa, anch'essa, gentileschiana). Come risulta anche dai passaggi qui riportati, questa 'voce' del Meyer (cui collaborarono il Gruner, lo Schmidt, l'Engelmann e per il catalogo l'Unger) servì di traccia pochi anni dopo, alla biografia dell'Eisenmann nella serie del Dohme.*

P. 613-625: 'In questo artista è assai importante (ciò che spesso, e anche di recente, è stato trascurato) distinguere due maniere affatto diverse, almeno per ciò che riguarda il colore e la luce. Nelle sue prime opere..., con aperto e felice richiamo ai grandi veneziani, egli è chiaro, biondo nel colorito e di un bel dorato nell'armonia generale' [Purtroppo questo giudizio è appoggiato in parte su opere spurie, ma non manca la citazione anche di uno dei dipinti Doria.]

'... D'altra parte egli con le sue rappresentazioni « di genere » della vita comune, veniva ad opporsi ai tentativi di riforma dei Carracci. Costoro avevano sempre in vista l'arte ideale, la grande arte, e, mentre cercavano di raffinare la forma, anche i soggetti, ch'essi atteggiavano secondo un'espressione seria e misurata, erano prevalentemente di carattere sacro o mitologico. Tutto diverso era invece il mondo che il Caravaggio voleva mettere in valore... Già la rappresentazione della vita comune, di uomini di bassa estrazione e dei loro atti quotidiani, e ciò in misura grande come il vero, come se queste figure avessero lo stesso diritto a una rappresentazione monumentale quanto gli Dei o i Padri della Chiesa, dovette apparire come una innovazione inaudita...

Il C. è stato definito come un rivoluzionario nell'arte e la sua tendenza

è stata detta democratica. Tuttavia, anche s'egli si pose in contrasto con l'arte del suo tempo, non è il caso di attribuirgli la cosciente intenzione di produrre una sovversione e, anche meno, la tendenza a portare in onore il « quarto stato ». Non v'erano alora movimenti politici tali da spingere l'arte a tentativi paralleli in quel senso. Nell'arte moderna sono avvenuti tentativi che sembrano simili a quelli del Caravaggio; ma essi si distinguono dai suoi proprio nell'intenzione che essi esplicitamente hanno e ch'egli non aveva... C. agiva per un impulso innato, tenendo sempre in vista l'arte sua e, proprio per ciò, col suo eccezionale talento, raggiunse effetti molto più grandi di quanto non abbia, da quel tempo, realizzato il naturalismo nei paesi romanzi.'

1879 – Eisenmann – 'Caravaggio', in 'Dohme: Kunst u. Kunstler'.

*La monografia dell'Eisenmann non è in fondo molto diversa da quella che avrebbe potuto desiderare il Blanc per colmare la lacuna caravaggesca nella sua 'Histoire des Peintres'. Fondandosi soprattutto sul dizionario del Meyer e dell'Unger l'E. dà una silloge ampia delle conoscenze anteriori, anche di quelle basate sulle favole ornamentali della storiografia barocca. Le fonti principali come il Van Mander o il Mancini e persino il Sandrart non sono ancora sul tavolo dello studioso: né il Bertolotti è ancora sopraggiunto coi suoi documenti romani. Eppure la monografia è ancora utile per il catalogo, più vasto che per l'addietro, delle tante attribuzioni caravaggesche cresciute a dismisura dal Bellori in poi: anche se l'Eisenmann non s'indugia quasi mai a vagliarle. I suoi residui romantici lo spingono persino a trovare i 'Bari' di Dresda (più tardi sicuramente restituiti al Valentin), più interessanti del quadro Sciarra, proprio perché le grinte mefistofeliche van più d'accordo col temperamento del Caravaggio. Notabile tuttavia la sua opposizione al tentativo, che allora si faceva, di trasferire al Saraceni il 'Riposo nella Fuga' della Galleria Doria. Ma qui riproduciamo un frammento che ci pare più importante per l'ideologia del tempo e per il parallelo abbastanza penetrante con Courbet.*

'Il Caravaggio non si lasciò andare a un naturalismo senza discernimento come ai nostri giorni fece il Courbet; restò anzi sempre italiano per un suo certo innato sentimento dello stile che non gli sarebbe mai riuscito, anche volendo, di cancellare. Altrettanto poco si impacciò di tendenze politiche, sociali o dogmatiche e restò fisso a una méta puramente artistica. Tuttavia egli non fu del tutto libero da una certa schiavitù alla natura e da una, direi quasi, apoteosi del modello; un rimprovero che i contemporanei poterono muovergli con maggior diritto di quanto non possiamo oggi noi.'

1880-1889 – Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff) – Le opere dei maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, Lipsia, 1880; Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma, Lipsia, 1889.

*Del modesto grado della cultura artistica italiana nella seconda metà dell'Ottocento (da cui soltanto il Cavalcaselle emerge per doti eccezionali di visione diretta) è segno palese l'atteggiamento di Giovanni Morelli (conclamato maestro di un metodo scientifico, privo di ogni consistenza mentale) nei confronti non del Seicento in genere soltanto, ma del Caravaggio in ispecie. Il Cavalcaselle aveva dichiarato il campo presceltosi per la ricerca e non volle uscire da quei limiti. Il Morelli, uomo brillante e mondano, svaga talora anche in terreni incolti e non si perita di affermare che la Galleria di Dresda possiede alcuni pezzi molto buoni e caratteristici di questo pittore che è il principale rappresentante dei cosiddetti 'tenebrosi'. Doppio sfallo, perché nessuno dei quadri attribuiti al Caravaggio a Dresda ha retto al primo esame serio della critica; mentre l'appellativo di 'tenebroso' era stato escogitato indebitamente (Springer). È anche impossibile non avvertire che proprio i campi di bat-*

*taglia cari al Morelli — Berlino, Dresda, Roma — erano i più propizî per invogliare a una conoscenza intima di tutti gli aspetti del Caravaggio. A Berlino era, dal* 1815, *tutto il gruppo dei quadri di Vincenzo Giustiniani; le Gallerie Borghese e Doria erano anch'esse un completo teatro caravaggesco. Arroge, il Morelli era un bergamasco come il Caravaggio, 'pittore non molto simpatico, ma di molto ingegno'...*

P. 230: [Dresda] 'Il signor Hübner annovera anche Michelangelo da Caravaggio nella scuola lombarda, solo perché Caravaggio, luogo di nascita dell'Amerighi, appartiene ora alla Lombardia. Al tempo di Michelangelo tutto il territorio al di là dell'Adda apparteneva alla repubblica di Venezia. Ciò tuttavia non ha importanza, poiché Michelangelo Amerighi andò a Roma come garzone di muratore e qui per la prima volta si rivelò artista. Egli perciò appartiene alla cosiddetta scuola romana. La Galleria di Dresda possiede alcuni pezzi molto buoni e caratteristici di questo pittore che è il principale rappresentante dei cosiddetti « Tenebrosi ».

Su di lui soprattutto si formò Ribera.'

P. 229: [Nella Galleria Borghese] '... una grande « Madonna col Bambino » di un pittore non molto simpatico, ma di molto ingegno, Michelangelo da Caravaggio.'

1897-1907 – Berenson, Bernhard.

*Del brillante critico del nostro Rinascimento diamo qui le citazioni estemporanee sul Caravaggio, nel contesto dei suoi celebri volumetti. La prima è una citazione involontaria, giacché Michelangelo da Caravaggio è detto per iscambio col raffaellesco Polidoro da Caravaggio. La seconda si riferisce veramente al nostro, e pur seguendo, nel rimprovero degli aspetti banali, il tono burckhardtiano, contiene la preziosa citazione di Courbet e Manet di séguito a quella del loro distante precursore 'Merigo Caravaggio'. Le citazioni posteriori al* 1910, *non rientrano nel piano di questa antologia e sono state del resto già commentate in altro numero di questa rivista ('Paragone',* 15, *p.* 64*).*

1897, *Central Italian Painters*, p. 129: 'Nessuna meraviglia che noi abbiamo gettato nel dimenticatoio Giulio Romano, Giovan Francesco Penni, Michelangelo Caravaggio e i loro ignobili seguaci. Essi non meritano altro.'

1907, *North Italian Painters* [nel capitolo 'The Decline of Art'], pp. 150-151: 'Immaginate che a Michelangelo, Raffaello, e Correggio fossero seguiti artisti in grado da reagire ad essi come essi avevano fatto coi loro maestri Ghirlandajo, Timoteo Viti e Costa. Se tenete ben presente che ognuno di essi, prima di morire, produsse un manierismo suo particolare, — ché Michelangelo visse abbastanza a lungo da potersi a stento distinguere da un Marcello Venusti e forse fu soltanto la morte precoce a risparmiare a Raffaello di degradarsi fino a un Giulio Romano un po' meno brutale — non è difficile di concepire che un genio con la violenza dell'artista fiorentino, ma venendo dopo di lui, avrebbe potuto spezzare col suo mazzuolo i moduli prestabiliti della forma, e finir così più vicino a Courbet e a Manet che al loro lontano precursore Merigo Caravaggio...'

'La forza vitale potrà riapparire soltanto quando gli artisti riconosceranno che i tipi, le forme, le attitudini e gli accordi prodottisi nel corso dell'evoluzione non debbono essere rimessi in uso più che non si possa con le cartucce usate, e che l'unica speranza di resurrezione sta nell'eliminazione di quella facilità che in essenza non è che l'abitudine oppressiva di visualizzare per convenzione e di eseguire di « routine ». Allora

gli artisti potranno riconquistare i valori tattili e il movimento osservando la importanza corporea degli oggetti e non i loro aspetti bell'e fatti, che fu tutto ciò di cui si curarono realisti come Caravaggio. Questo non si è ancora verificato in Italia e pertanto, sebbene negli ultimi trecento-cinquant'anni essa abbia prodotto migliaja di pittori brillanti e persino attraenti, non ha però potuto esprimere un solo artista veramente grande.'

1901-1902 – Alois Riegl – Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Vienna, 1907 (prima edizione).

*Si noti come il caso del Caravaggio, qui ampiamente discusso, sia ormai riassunto dal Riegl sotto la speciosa impresa del 'barocco': termine messo di moda soprattutto dal libro del Wölfflin* (1888) *e diventato in seguito uno dei più strenui 'dada' della critica tedesca.*

*La parte che in queste lezioni* (1901) *del grande critico viennese si riferisce al Caravaggio non è di fatto la più felice. La mania di astrarre dalla persona artistica a vantaggio di una impresa concettuale di senso romantico-simbolico che guida le 'forme' mistagogicamente, ad onta del 'Kunstwollen', conduce il Riegl (sulle tracce dello Springer) a smorzare alquanto il contrasto radicale tra il Caravaggio e i Carracci e a non intendere abbastanza la sua portata per l'arte nordica. Ma non si può, tuttavia, dimenticare il segno personale del suo sforzo e la giustezza di certe analisi: soprattutto quando si pensi che agli stessi tempi, e per molti decenni ancora, il Wölfflin, in un pur lungo curricolo critico, e neppure quando venne a discutere di 'forma chiusa' e di 'forma aperta', ebbe mai un pensiero per la parte fondamentale del Caravaggio nella faccenda. Il Riegl, almeno, non si dimentica di aggregarlo al secondo termine della sua antitesi di 'taktisch - optisch': e, purché ci s'intenda sul significato di codesti termini di origine positivistica, anche questo è qualcosa. Pertanto riproduciamo il passo del Riegl, quasi per intiero: con tutte le difficoltà che riveste, ma anche con tutte le simpatie che suscita, il suo tono di lezione 'parlata'.*

P. 186: 'III. Il Naturalismo. - Come dice già il nome, i naturalisti volevano dipingere la natura, come essa è, cioè come essi la vedevano o credevano di vederla. Naturalmente la consideravano dal punto di vista ottico, che però per essi, come per tutti gli italiani, racchiude sempre elementi essenzialmente corporei, ed è sempre più o meno soggettivo. Si tratta dunque, per la prima volta, di un aperto riconoscimento del soggettivismo consapevole, e cioè di quello ottico: perciò essi sono dei coloristi e vedono le cose come apparizioni colorate, non solamente come corpi. Vi si accompagna l'aperto disprezzo per tutti gli altri modi di dipingere, tanto di quelli passati che dei contemporanei. Il naturalismo è l'unica verità che rompe tutti i ponti dietro di sé. Essi credettero così di poter astrarre affatto dallo sviluppo storico della pittura in Italia e in ciò si differenziano dai bolognesi. I Carracci venerano infatti ancora i grandi cinquecentisti, mentre aborrono i manieristi. Ma la loro ambizione è di unire la linearità di Raffaello con il colore di Tiziano. Per i naturalisti l'una cosa vale l'altra. Non si preoccupano dei tipi di bellezza tradizionali, che sono inseparabili dalla definizione plastica di ogni parte: prendono le figure dalla strada e le dipingono proprio come esse appaiono, senza darsi pensiero dei tipi di bellezza fissati da Raffaello e dagli altri. Furono infatti rimproverati di non saper disegnare una figura umana senza avere innanzi il modello vivo. Né si preoccupavano dei soggetti tradizionali; essi sono, è vero, anche pittori di storia, ma assai più spesso pittori « di genere ». Perché coloristi, lavorano soprattutto ad olio (pittura da cavalletto), non a fresco. Già il Baglione e il Bellori hanno rilevato il fatto che il Caravaggio non ha mai dipinto un affresco, e anche

i suoi seguaci se ne sono astenuti; ma mentre ciò viene rimproverato come una trascuranza, non s'intende che si tratta di una ragione più profonda. Anche nel colorire essi creano qualcosa di singolare; da principio, è vero, dovettero dipingere com'era stato loro insegnato; ma in seguito trovano anche un modo proprio di colorire, che s'accorda pienamente col loro intento aspramente naturalistico. Essi si avvicinano dapprima ai veneziani, ma in seguito se ne emancipano usando ombre forti, e contrastando luce e ombra in un modo che non ha l'eguale nella pittura italiana. Infine, non si preoccupano quasi di costruire una composizione. Proprio in questa parte era ben difficile rinnegare il grande passato; ma non mancano, nel Caravaggio, dipinti con un impianto tutto asimmetrico (Sepoltura in Vaticano). E che ciò potesse verificarsi in un italiano, è molto notevole!

Tuttavia, quei contrasti d'ombra non avvicinano i naturalisti all'arte nordica, anzi li allontanano da essa. Il fondo è oscuro, senza alcun riflesso; e le figure escono fuori dal fondo in metalliche acutezze, in zone tattili, e queste sono perciò le sole parti modellate fuori dall'oscurità. Per questo anzi si chiamano i « Tenebrosi ». Non sono molti quelli che possono chiamarsi puri naturalisti, e tuttavia essi influenzarono tutta la pittura seguente del Seicento. Basti rammentare che persino Guido Reni imitò, per un certo tempo, il Caravaggio. E da lui deriva chiaramente tutta la scuola napoletana. All'italiano medio era tuttavia troppo cara la sua cultura, diventata ormai storica e non l'avrebbe abbandonata facilmente. Perciò tutti i letterati e gli scrittori d'arte del 17° secolo hanno espresso il loro disgusto per i naturalisti, e la ragione sta in questo, che essi si erano intenzionalmente opposti alla cultura precedente, specialmente all'arte gloriosa del '500. Il Baglione, che scrisse intorno al 1640, ritenne tutto nocivo il loro influsso. In seguito il Bellori, il classicista, circa il 1670, riconosce apertamente che essi fecero anche qualche cosa di buono come reazione al manierismo; balenandogli il riconoscimento che essi sono stati i veri iniziatori del progresso; ma in sostanza gli sembrano, nel loro eccessivo estremismo, riprovevoli, come, dall'altro canto, i manieristi. Il pittore che ha dato inizio al movimento doveva quasi per necessità naturale essere un uomo incolto e privo di interessi per un passato culturale ch'egli non conosceva. Ma, ciò non ostante, un genio che ha saputo portare con sé anche la cultura, attraverso i modi con cui egli ha realizzato le sue originali intenzioni. Questi sono appunto i tratti dell'iniziatore: Michelangelo da Caravaggio. Un uomo incolto, ma un genio.

Michelangelo Merigi, detto il Caravaggio, nato nel 1569 a Caravaggio nel Bergamasco: anch'egli, dunque, un *maestro comacino*. Era di una famiglia di muratori e a Milano dovette preparar calcina e mescolare colori per gli imbianchini e volle diventare imbianchino e pittore anche lui. Non si seppe che avesse avuto un maestro; e fu certo un autodidatta. Ciò spiega molte delle sue intenzioni. Senza nulla aver appreso, scolasticamente, della grande tradizione, egli dipinge quello che vede con i suoi occhi, e trova consensi perché la tendenza realistica era nel tempo. Si trattava d'imparare solo il colorito e questo avvenne nel luogo più adatto. Fuggiasco, va a Venezia, dove conosce i coloristi. Sente affinità e inclinazione per essi, e, si racconta, specialmente per Giorgione. Indi compare a Roma intorno al 1600. Qui, non si occupa di Raffaello e delle statue antiche, ma dipinge senza punto preoccuparsi le sue cose naturali. Un caso curioso lo porta nella bottega del Cavalier D'Arpino, che lo impiega per raffigurare le cose secondarie (piante, frutti), poiché per il manierismo dei suoi affreschi di storia non poteva certo servirsi dell'in-

colto lombardo. Caravaggio lo abbandona per poter dipingere figure. Si provò a lavorare per proprio conto e a ciò pare che fosse incoraggiato da un accorto mercante. È interessante leggere nel Baglione come ciò avvenisse. Egli ci racconta che il C. ritrasse degli oggetti nello specchio (per ridurli così come in un piano ottico). Bacco con grappoli d'uva: studio di natura. Poi un ragazzo che è morso da un ramarro e grida; specialmente l'effetto del gridare dev'esser stato drastico: dunque, studi fisionomici, come ripetutamente si è proposto Rembrandt. Egli trova anche per protettore un amatore d'arte interessato al naturalismo, il card. Del Monte, e costui gli dette anche incarichi figurali. Si sa di alcuni di questi, assai caratteristici: Concerto di alcuni giovani; nel quadro dipinse un vaso di fiori con acqua, nel quale si specchiavano la finestra e altre cose della stanza (effetti già cercati dal Van Eyck come riflessi nello specchio); e, sopra i fiori, la rugiada. Lo stesso Caravaggio, si racconta, disse che questa era la cosa migliore che avesse mai fatto.

Poi una zingara che dice la ventura a un giovane, *con bel colorito*. Di nuovo, un contenuto « di genere ». Il colorito di questa fase era però schiettamente veneziano. Bellori distingue molto bene i due periodi di svolgimento del colorito del Caravaggio: 1°) quello veneziano, 2°) quello della cosiddetta luce di cantina. L'origine del quadro della zingara è riferita da un aneddoto, ma *ben trovato*. Gli mostrarono Raffaello e l'antico come esempi da studiare; ma egli di rimando indicò la gente che stava o si muoveva intorno a lui e disse: questi sono i maestri che si devono imitare. Poi ingaggiò la prima zingara che gli parve più adatta e la impiegò come modello per il quadro accennato. Qui abbiamo l'intero naturalismo del Caravaggio per quanto riguarda il contenuto. Si tratta di un modello tratto dal popolo, ma un modello scelto, un interessante modello romantico, non un contadino beone come negli olandesi. Altri quadri trattano di una suonatrice di liuto, anche questo un motivo scelto, poi i bari, un motivo romantico-avventuroso. Non si concedono all'umoristico; più che ad altro si avvicinano ai dipinti di brigate degli olandesi come Dirck Hals, Pieter Codde, Duyster. Questi quadri di genere trovarono degli amatori, ma presso altri gli fruttarono disprezzo. Roma non si conquistava così; né con i quadri di genere, né con il colore veneziano. Egli dovette riprendersi a Michelangelo, e ciò fece cominciando a dipingere 1°) patetici quadri di storia 2°) modellando più fortemente le figure per mezzo della luce e delle ombre. Abbandonò il tono dorato dei veneziani e ideò quella sua cosiddetta luce di cantina, dove fa uscir fuori le figure dai fondi di pece, in una forte illuminazione che scende dall'alto. Ma la definizione di « luce di cantina » non è felice: la luce è affatto innaturale. In luogo di variazioni ritmiche di luce e ombre (Correggio), egli introduce dei contrasti bruschi (che certo non rispondono nemmeno alla stretta causalità). Lo sfondo di regola è nero di pece; anche i toni locali caldi scompaiono. Bellori scrive infatti che il Caravaggio abbandonò l'intonazione di prima, semplice e dolce, con poche tinte, e cominciò a impiegare ombre oltremodo forti, servendosi del nero per dar rilievo ai corpi. E s'inoltrò talmente in questa maniera, che non collocò più le sue figure all'aperta luce del sole, ma nell'aria bruna di una camera chiusa, nella quale faceva cadere la luce diagonalmente dall'alto sulle parti principali del corpo, lasciando tutto il resto nell'ombra, e così ottenere maggior forza col contrasto del chiaroscuro. Per conseguenza, non più colori schietti: secondo Bellori egli infatti non usa cinabri né azzurri, poiché diceva che erano veleno per la pittura (dunque effetti di tono, e rapporti con lo spazio). Caravaggio trovò così la sua maniera personale, e da allora datano soprattutto

i suoi quadri religiosi; mentre i quadri di genere rappresentarono soltanto un eccezione (precisamente come in Velazquez e Murillo, che, anche essi, dipinsero « di genere » soltanto nei primi anni). Ma, fra gli argomenti religiosi, egli preferì: Emmaus (ambiente d'osteria), Tommaso (Naturalismo), la servente con Pietro che rinnega Cristo. La lotta aperta con i manieristi e i bolognesi si accese sui suoi quadri nella cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, con scene della vita di San Matteo; la volta della cappella era stata affidata al Cavalier d'Arpino: decisamente, una battaglia campale. Tutta Roma era pro e contro. I suoi seguaci la considerarono il nuovo vangelo dell'arte. Com'era naturale, i manieristi soprattutto si sentirono invece colpiti a morte. Federico Zuccari era ancora in vita, etc. [qui il solito episodio].

Altri gli rimproverarono di non saper dipingere che piedi sporchi, berrette logore e sordide e simili. Spesso gli accadde perciò di vedersi rifiutati i quadri nelle chiese, ma egli ne trovò subito altri acquirenti.

Il C., da parte sua, fece tutto il possibile per inasprire la contesa, da quella natura singolare e difficile ch'egli era. Rinnegava tutti gli altri pittori, vivi e morti, dicendo d'averli tutti superati. E intanto gli avversari gli obbiettavano ch'egli aveva rovinato la pittura (e questo discorso si sente fare ancor oggi). Ma ciò non servì a nulla, se lo stesso Baglione dovette riconoscere che le sue teste gli venivano pagate assai più che ad altri grandi storie a molte figure.

A quel suo particolare modo di illuminare, spesso spinto fino all'estremo, va aggiunto un altro fatto che riguarda l'espressione. Il C. trae dapprima le sue figure dalla vita, dalla cerchia delle occupazioni umili, così come esse gli si presentavano; ora comincia a scegliere. Cerca di proposito tra le figure, le più caratteristiche, e quanto più possibile lontane da un tipo generale di bellezza. Individualizzare gli riesce tuttavia assai meno che agli Olandesi: in questo egli era troppo italiano. Perciò noi spesso troviamo in lui gli aspetti più triviali, senza che il momento artistico della caratterizzazione venga a riconciliarci con essi. Noi nordici non rifiutiamo il caratteristico, quando esso ci appare come una necessità naturale: il pittore deve insomma essere in grado di farcelo apparire tale. Del resto il C. risponde anche alle esigenze del tempo nella espressione di un pathos molto intenso. Questo pathos non è mai artificioso, sempre potente, spesso commovente, ma spesso anche urtante, congiunto com'è con l'illuminazione inconsueta e coi selvaggi tipi faciali.

Le opere più importanti della sua seconda maniera sono quadri d'altare, il più famoso dei quali è la « Sepoltura » in Vaticano. Anzitutto sorprende la costruzione della scena assolutamente asimmetrica, e svolta in una sola direzione. Tra i visi non ve n'è alcuno, di fronte al quale si provi una pura gioia; ai movimenti manca quasi completamente ogni grazia. Il colorito è tenebroso e bruno, con alcune zone aspramente illuminate; e tuttavia il quadro non è senza effetto: il dolore espresso, il pathos è vero e autentico e agisce profondamente sull'osservatore disposto ad intenderlo. Nessun contorcimento teatrale di mani, né lamenti o svenimenti (inartistici) ma piuttosto un dolore contenuto, quale l'artista stesso poté provare.

Un quadro eccellente di questa tendenza, e non nella forma più aspra, è, nel Museo di Vienna, la « Madonna del Rosario ». È una Madonna con Santi che distribuiscono corone del rosario, e il popolo che le riceve. L'illuminazione è fosca, ma non quel che si dice « luce di cantina ». La scelta dei colori è in questo senso caratteristica. La Madonna è una donna di Trastevere. Essa è tra il popolo, non al di sopra come in Domenichino. I più notevoli sono perciò i tipi popolari, soprattutto uno

che mostra all'osservatore la schiena e le piante dei piedi, sudici appunto come il realismo prescriveva. Il dipinto era prima ad Anversa, dove era arrivato per il tramite di Rubens. Già il Bellori ci raccontò che esso aveva fatto gran chiasso ai suoi tempi.

Nell'anno 1606 ebbe luogo una lite malaugurata, nella quale il Caravaggio uccise il suo avversario. Infatti, come nell'arte, egli era singolare e inavvicinabile nella vita privata, facile all'ira e di temperamento malinconico e appassionato, fiero e profondamente esacerbato dai contrasti. (Già da Milano aveva dovuto fuggire a Venezia in séguito a una rissa). Si recò dapprima nei dintorni di Roma e avrebbe potuto aspettarvi tranquillo la grazia. Invece se ne andò a Napoli, certamente perché sentiva di potervi trovare un terreno particolarmente favorevole alle proprie tendenze...'

1905 – Roger Fry – Note ai 'Discourses' di Reynolds, London, 1905.

*Ecco, del sottile discettatore artistico inglese, che, com'è noto, volle trovarsi sempre 'all'avanguardia', questo inciso occasionale indicatomi da John Clark: probabilmente, ciò che di meglio si scrisse sul Caravaggio nel primo decennio di questo secolo. Non si dimentichi tuttavia che, per il rapporto Caravaggio-Spagna, il Fry era buon conoscitore delle fonti antiche ove tale rapporto era ovvio e che, per l'accennata opposizione con Rembrandt (intimamente erronea) essa si leggeva già nel Burckhardt, cinquant'anni prima. Ma quel: 'relentless and yet sublime prose of life' è pur notevole. Tanto più rammentando che più tardi, nel* 1922, *il Fry si ritirò sull'Aventino di un classicismo suo personale che abbracciava assieme Lesueur e... Cézanne, e abbandonava il Caravaggio alla volgarità del... cinematografo. (Burl. Mag.,* 1922-23 *'Settecentismo': che sta, si avverta bene, per 'seicentismo'!).*

P. 170: 'It is extraordinary that, treating so much as he does of Italian art of the seventeenth century, Reynolds does not mention Caravaggio either for blame or praise in the whole of the Discourses, though he mentions him occasionally in his notes on a Journey in Flanders. And yet there is hardly any one artist whose work is of such moment as his in the development of modern art. In this picture, for example, we have the whole material for the Spanish school of the seventeenth century. Ribera, Zurbaran, Velasquez, and Murillo would not have been what they were without him; while, to come to later times, the art of the nineteenth century is continually marked by an unconscious return to his point of view. Manet, for instance, goes back rather to him than to Velasquez. He was, indeed, in many senses the first modern artist; the first artist to proceed not by evolution but by revolution; the first to rely entirely on his own temperamental attitude and to defy tradition and authority. Though in many senses his art is highly conventional (the peculiar illumination, though possible under certain conditions, giving us a sense of strangeness and unnaturalness in the whole effect) he was also the first realist, in the most limited sense of the word, as emphasizing the commonplace — not to say the squalid — even in scenes of heroic and poetical significance. For all this, his force and sincerity compel our admiration, and the sheer power of his originality makes him one of the most interesting figures in the history of art. His peculiar illumination, with its polarised light and complete suppression of reflected light, was a great invention, and perfectly suited to convey his conception of the relentless and yet sublime prose of life. In spite of a superficial resemblance, his notion of chiaroscuro differs *toto coelo* from Rembrandt's. The latter by emphasizing the reflected lights, and casting even over his deepest shades a golden film gives, to facts at least

as squalid and as frankly accepted as Caravaggio's totally different significance.'

1906 – Wolfgang Kallab – Caravaggio, in 'Annuario delle raccolte imperiali Austriache', 1906.

*È il frammento lasciato incompiuto dal Kallab alla sua morte e pubblicato dal suo maestro Schlosser.*

*Sebbene impostato sopra una nuova conoscenza delle fonti antiche (egli è il primo a servirsi del Mancini e a suggerirne, così, la pubblicazione che verrà fatta quattro anni dopo in Italia) e anche sulla convinzione che, dal mezzo migliajo di opere attribuite al Caravaggio, non più di un decimo erano autografe, il resultato del lavoro è incerto sia per la critica testuale che attribuzionistica. Se, per esempio, sono da lui espunti e restituiti a Valentin i 'Bari' di Dresda e il 'Concerto' Devonshire, sono però accettati il 'Suonatore' di Torino (Gramatica), la 'Suonatrice' Liechtenstein (Gentileschi), l'autoritratto (!) degli Uffizi (Tiarini), la 'Sepoltura' di Berlino (Voss: Krabbeth; Longhi: Rustici). E, nella ricostruzione del percorso del Caravaggio, troppi dati restano vaganti e imprecisi. Più incerto ancora il quadro della cultura veneziana del Caravaggio che, da giorgionesca com'era stata immaginata (e questo il Kallab confuta decisamente) diviene genericamente tizianesca e tintorettesca, in base alla ricerca astraente di contenuti in sé e per sé, di schemi di composizione e di luce, che resta alla superficie del problema senza illuminarlo, anzi deviandolo verso una conclusione incerta e contraddicentesi tra il desiderio di mostrare il distacco dalla tradizione e quello di negare il 'naturalismo' del C. in vista di una spiegazione genericamente 'idealistica'. Tuttavia val la pena di riprodurre qualche brano di queste ultime pagine: proprio per il legame che ne risulta tra 'idealismo' e 'apriorismo formalistico'.*

P. 290: '... Ora possiamo cercare di rispondere alla questione del suo sviluppo e della sua educazione artistica. Le opere che abbiamo visto e che, tutte, cadono dopo la sua venuta a Roma nel 1586 od '87 hanno già tutte i segni della sua individualità. A Roma egli svolge soltanto gli stimoli ricevuti altrove; l'antichità, Raffaello, il manierismo non hanno nessun'azione su di lui; l'unico monumento romano dal quale egli ha tratto ispirazione è la Pietà di Michelangelo. Le premesse del suo stile non sono dunque da cercare nell'arte locale romana, ma nei luoghi dove egli era stato prima di venire a Roma. Già il Baglione ci dice che fu a scuola a Milano per quattro o cinque anni, non sappiamo però presso che pittore o in che bottega. Inoltre già dai contemporanei è stato osservato l'influsso dei Veneziani su di lui. Il Baglione ci racconta che lo Zuccari rilevasse l'influsso di Giorgione sui dipinti Contarelli; su questo rilievo il Bellori fa viaggiare il Caravaggio a Venezia per studiarvi il colorito di Giorgione e i critici moderni hanno sempre insistito sul fatto ch'egli deve ai Veneziani l'arte dei quadri a mezze figure. Queste osservazioni non reggono nei particolari. Che il Caravaggio nulla abbia a che fare con Giorgione è evidente anche al primo sguardo. Ma in quelle vecchie fonti il nome di Giorgione sta a rappresentare tutta la pittura veneziana del classico Cinquecento. E che il Caravaggio ne fosse stimolato più di quanto possa apparire al primo sguardo si può dimostrare bene. Partiamo da uno dei suoi primi quadri. Il gruppo centrale del martirio di San Matteo viene dal San Pietro Martire di Tiziano. Caravaggio ne ha derivato non solo il motivo dei protagonisti centrali ma anche, traendolo dal frate che fugge, quello del ragazzo che corre, sulla destra. Le figure nude di schiena sul primo piano dello stesso quadro sono comuni in composizioni veneziane, per es. nella Diana e Calisto di Tiziano... Il gruppo di sinistra, se non nei motivi particolari, ricorda nella

struttura generale gruppi analoghi del Tintoretto e del Veronese. Se, dopo aver rilevato queste analogie, si pongono le opere dell'Amerighi a confronto con i veneziani, è facile imbattersi in motivi che presuppongono una conoscenza delle cose di Tiziano, Veronese, Tintoretto. La Sepoltura Vaticana è parente di quella di Tiziano al Louvre, mentre per la disposizione della luce ha rapporti con uno dei dipinti del Tintoretto per la scuola di San Marco. Il San Domenico della Madonna del Rosario ha una collocazione affine a quella del San Francesco di Tiziano nella Madonna Pesaro. L'idea di ritrarre una testa che si guarda e si riflette da più lati in uno specchio è veneziana. Giorgione deve averla trovata, Tiziano ne ha fatto uso frequentemente e Caravaggio se ne è servito per l'autoritratto che passò dalla Galleria del Duca d'Orléans in Inghilterra e che oggi si conosce solo in incisioni [era un quadro del Ribera].

Le analogie infittiscono, anche a lasciar da parte dipinti e motivi speciali, e osservando che molte particolarità stilistiche che di solito si ritengono nuove e specifiche del Caravaggio, sono prefigurate nell'arte veneziana. La raffigurazione dei martirî di Santi in modo crudamente realistico e senza riguardo per i sentimenti delicati dello spettatore è comune a Venezia a cominciare dal Martirio di San Lorenzo di Tiziano. La Coronazione di Spine di Vienna che, pur non appartenendo al Caravaggio gli sta molto vicino e può esser copia di un suo quadro perduto, è influenzata da quella di Tiziano al Louvre e a Monaco. Nell'arte Veneziana, quello straniarsi della pittura di storia sacra dalla rappresentazione della realtà, tipico delle scuole manieristiche del resto d'Italia, non s'era ancora verificato. Le grandi composizioni di Tiziano, Veronese, Tintoretto son piene di figure in costume moderno che si usava estrarre e ritagliare da quei dipinti di storia per ottenere quadri di genere sul tipo di quelli del Caravaggio. Che il quadro di genere o di costume a mezze figure e contenuto novellistico vi compaja già, anche se non molto frequentemente, può dimostrare la « Seduzione » di Paris Bordone a Brera (titolo moderno, ma calzante). E la Cena ad Emmaus del Caravaggio si basa su dipinti (che, più o meno, sono pure « di genere ») di Tiziano, Moretto, e simili.

Ma più palesi ancora sono le relazioni di C. coi Veneziani per quanto riguarda il trattamento della luce. I grandi maestri rinascimentali dell'Italia del Centro usano la chiara luce del giorno senza darle una direzione di provenienza caratterizzata e Leonardo nel suo trattato mette in guardia dalle illuminazioni che producono ombre immediate e tolgono la morbidezza chiaroscurale. A questa usanza restarono fedeli i manieristi. Ma Tiziano, Jacopo Bassano e i suoi figli e particolarmente Tintoretto hanno invece studiato gli effetti di luce e le più diverse condizioni atmosferiche in rapporto con un'illuminazione artistica e con una luce laterale cadente in ambiente chiuso. Essi furono anche i primi che si servirono della divisione o della concentrazione della luce come di mezzo efficacissimo per rinforzare l'espressione spirituale. Così che se esaminiamo nel complesso i rapporti di analogia tra lo stile del pittore lombardo e quello dei Veneziani non può restare dubbio ch'egli debba ad essi lo stimolo per quella condotta della luce della quale egli è considerato primo inventore.

Queste osservazioni stilistiche, in cui io dovevo limitarmi ai punti principali, dimostrano che il C. conobbe e studiò i Veneziani per visione diretta. Naturalmente, non si può, con tutto questo, chiamarlo loro scolaro. Nel suo rapporto con essi, emerge la pesante, quasi caparbia caratteristica personale che gli abbiamo già riconosciuta. Lo specifico carat-

tere veneto, della composizione a masse di figure e con spazi ad esse adattati, dei tipi tratti dalla società patrizia, del senso per il lusso e la pompa, della tavolozza ricca di colori, gli resta alieno; nessuno potrebbe mai esser tentato di scambiare un suo quadro con quelli veneziani. Ciò ch'egli imparò da loro, seppe far proprio attraverso uno studio di natura tutto indipendente. Nell'aspetto puramente pittorico egli resta così inferiore ad essi. Ogni sua figura resta come isolata per quanto è della luce, dell'atmosfera, dello spazio. E, in questo punto, si può dire ch'egli non abbia saputo superare la sua formazione originaria di tradizione classicistica.

Sulla questione del dove siano da cercare i suoi primi maestri noi dobbiamo rifarci addietro con qualche parola. Dei pittori locali che fiorivano a Milano tra il 1570 e l'85 non saprei citarne alcuno i cui modi mostrino un rapporto anche minimo col Caravaggio. L'unico gruppo di artisti, uno dei quali possa venire in discussione come maestro per il Caravaggio, è la famiglia dei Campi...'

[Lo studio del Kallab è rimasto interrotto a questo punto].

1906 – Hugo Schmerber – Betrachtungen über die ital. Malerei des XVII Jahrhundert, Strassburg, 1906.

*È un lavoro di gusto scolastico, dove sono riversati confusamente materiali di ricerca sulle fonti secentesche italiane. Lo Scannelli, lo Scaramuccia, il Corona e altri scrittori antichi vi sono compulsati per la prima volta. Ma la critica sulle attribuzioni è quasi nulla. Il 'Concerto' del Louvre è ancora riprodotto come opera del Caravaggio: e come autentiche del maestro sono citate cose come la 'Negazione' di San Martino a Napoli, le opere del Manfredi agli Uffizî, i 'Bari' del Valentin, e il 'San Sebastiano' del Renier a Dresda, la 'Suonatrice' Liechtenstein ecc. Su ventotto opere citate, quindici spurie. Il 'cestino di frutta' dell'Ambrosiana resta ignoto. Si ritiene che il Caravaggio abbia studiato più Tintoretto che Giorgione, ecc. Ci limitiamo, così, a riportare le due o tre osservazioni ancora interessanti, se anche prive di svolgimento nel contesto dello Schmerber.*

P. 117-118: 'La « Chiamata di San Matteo » è l' « interno » più circostanziato che noi conosciamo del Caravaggio, anche se non si può parlare di veri e propri dettagli.

... l' « Annunciazione » di Orazio Gentileschi a Torino dà il punto più alto [per l'Italia] della trattazione specifica di una illuminazione d'interno' [ma tale risultato non è punto inteso né come discendenza caravaggesca, né come preludio agli olandesi!].

P. 128 [Sulla 'Sepoltura' Vaticana]: 'La disposizione è nuova e acuta... a guisa di gruppo plastico artificiosamente costruito. Dal confronto dell'originale con il dipinto che ne trasse il Rubens (Vienna, Liechtenstein) si può accorgersi che quella disposizione intensamente concentrata, e precipitante dall'alto come una cascata, sembrò troppo aspra; Rubens dilata le figure più a ventaglio e ne aggiunge un'altra sul fianco, per meglio arrotondare la composizione.'

P. 138-139 [A proposito della descrizione belloriana della 'Maddalena' Doria]: 'Il seme di svolgimento che è nell'interpretazione caravaggesca del soggetto, non è stato avvertito dal Bellori; egli si ferma soltanto sulla constatazione oggettiva; le sta di fronte guardingo e vi usa il suo solito metro senza rilevare che proprio sotto questa forma così semplice v'è qualcosa di nuovo che, ancora nascosto nel seme, potrà fiorire.'

1910-1950 – *La nostra ricognizione antologica della fortuna del Caravaggio attraverso la critica, vuole, per ragioni decentemente intuibili, arrestarsi verso il*

1910: *al momento cioè in cui si aprono gli studi caravaggeschi da parte della critica soprattutto italiana; che, dal Venturi junior, al sottoscritto, al Voss, al Marangoni portano a quella prima tappa notevole della ricerca che fu, nel* 1922, *la grande mostra del Sei e del Settecento Italiano a Firenze, in Palazzo Pitti. Di tale prima revisione mentale reca subito traccia, nel* 1924, *il brillante capoverso di Adolfo Venturi entro il suo breve 'Disegno storico dell'Arte Italiana'; e giovi qui riprodurlo per la sua collocazione a mezzo il cinquantennio:*

P. 264: 'Mentre a Roma i Carracci trionfano nel mondo ufficiale, un altro artista, venuto di Lombardia, Michelangelo da Caravaggio (1569-1609) cancella il valore disegnativo dato alla forma dai fiorentini, rifugge dai partiti decorativi, semplifica la visione degli oggetti per mezzo di un taglio, nitido, notturno, fra luce e ombra; approfondisce e semplifica la composizione. Dalle opere giovanili, composte ad armonia di chiari colori, sotto luci bionde e velari leggieri di ombre trasparenti, alle ultime, cupe e notturne, schiarate da luci crude e costrette, l'arte del Caravaggio sempre più afferma i suoi principi fondamentali plastico-luminosi, che fanno di lui il precursore dei massimi geni del Seicento europeo: da Franz Hals e Rembrandt, al primitivo Velazquez. La pittura europea, che lungo il Cinquecento si era perduta in una sterile imitazione di Michelangelo e di Raffaello, trova nell'arte italiana, giunta a questo punto, la leva per svilupparsi. Anche in Italia, e specialmente a Napoli, l'artista lombardo forma una scuola ricca di risultati; ma l'Italia diviene anche volentieri carraccesca perché ha bisogno di decorazione, e si compiace di fantasticare architettonici sfondi. I Carracci significano decorazione monumentale italiana; il Caravaggio realismo spagnolo, fiammingo, olandese. Da queste due tendenze si svolge l'arte europea sino al secolo XIX.'

*Oltre questo punto, un'altra fase di ricerche speciali, italiane e straniere (e delle due fasi il lettore può trovare la specifica nominativa nella bibliografia annessa al recente catalogo milanese), si svolge assiduamente fino a sboccare nella Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi tenutasi quest'anno a Milano; dove si è atteso a fare il punto delle conoscenze odierne sul vasto e diramato argomento. Ma non si può tacere che, proprio mentre si compieva questo sforzo non indifferente, e, in ogni caso, non inutile, uscivano in Francia, come ultimo segno della nazionale diffidenza anticaravaggesca, il terzo volume della brillante 'Psychologie de l'Art' di André Malraux, dove si mira ad includere nello snobistico 'Musée Imaginaire' il caravaggista francese de la Tour, lasciando invece sulla soglia il Caravaggio; e la grammatichetta del professore di cubismo didattico, André Lhote ('Traité de la figure', Paris, Floury,* 1951, *p.* 193*) che, vagando nella selva dei modelli da tagliuzzare, ne sceglie uno anche del Caravaggio e precisamente la 'Conversione di San Paolo'; ma ciò, soltanto per dire tutto il male possibile non soltanto di quell'opera suprema, sì anche dei 'gens vulgaires' ai quali 'la brutalité réaliste en impose toujours. Découvrent-ils un tableau de ce genre, ils s'extasient et se reposent enfin de l'effort qu'ils ont fait pour goûter par exemple la sereine pureté d'un Piero della Francesca'. Per quanto mi sforzi, non mi riesce di capire con chi ce l'abbia André Lhote. Se qualcuno lo sa, o lo indovina, me ne avverta, per piacere.*

*Rimane ora, per le persone di senno, la felice attesa dei nuovi pensieri che la Mostra non avrà mancato di suscitare; ma dei quali (a parte le ricerche dello Hess e del Mahon, già discusse in questa sede) non è ancora traccia rilevante; come si è potuto constatare col 'Consuntivo caravaggesco' nel numero scorso di questa rivista.*

*Portanto, come riflessi ultimissimi, e ancora inediti, dell'avvenimento, si pubblicano qui, a guisa di 'colophon' della lunga antologia, due scritti in forma dialogica: il primo di Carlo Volpe: 'Dialogo tra il Caravaggio e un cieco' (Luglio,* 1951*):*

*il secondo: 'Dialogo tra il Caravaggio e il Tiepolo', letto da me e da un amico alla Radio di Venezia nel Settembre scorso.*

*Per la formula desueta serva di copertura l'invito di Delacroix nel* 1844: *"Dialogues sur la peinture. - Cette forme, quoique vieille, est peut-être la meilleure pour sauver la monotonie et donner du piquant. Elle permet aussi les suspensions, les réflexions de toute sorte, les descriptions, les allusions aux choses les plus variées; elle peut servir aussi par le contraste des caractères des interlocuteurs'* (Journal, *I, p.* 202).

*Dialogo del Caravaggio e di un cieco.*

Cieco – Quel giovane, col suo canto, stando io qui ad ascoltare, mi ha tratto per un cammino più lungo di quanto io non abbia percorso nell'intera giornata. Ora anche il mio cuore è stanco, egli che non tramonta col sole. E se non mi sovvenissero il sonno e la fatica, sarebbe d'uopo sradicarlo a forza, ogni sera, e sostituirlo con un astro azzurro, simile alla luna.

Caravaggio – Ovvero, con il ricordo del cuore. Così che, fra i tuoi quattro sensi e il ricordo del quinto che ti venne meno, non avrai mai pace, come la quercia che anche la notte non smette di lamentare.

Cieco – È vero, sebbene l'immaginativa non sia avara di diletti quando ripercorre, da sola, la strada già aperta dalla verità. Anzi, aggiunge una corda allo strumento, senza la quale nessuna canzone si potrebbe suonare. Io bene te lo posso dire dal giorno che, per quanto è degli occhi, il mio strumento si è fatto tutto di quelle corde aggiunte, tanto che, spesso, tormentandolo a lungo e ansiosamente, non riesco che ad appendere linee fra stella e stella, in un geroglifico lontano che m'incanta per il suo stesso mistero. Ma se un compagno benevolo mi accompagna, è fatta di occhiate ogni mia fantasia, e quasi ogni mio pensiero, come per un pittore.

Caravaggio – Così che un pittore sarebbe la guida più adatta per te, s'egli sapesse anche parlare. E questa sera hai dunque avuto fortuna nel tuo incontro, poiché io rispondo bene alla tua richiesta almeno nella qualifica, se non nella loquela. Di che cosa vuoi dunque che mi sforzi a parlarti?

Cieco – Dipingimi, te ne prego, quel ragazzo che fino ad ora ha cantato, accompagnandosi sul liuto, e che non so se ancora presente, o già remoto dai nostri sensi.

Caravaggio – È ancora lì, tutto muto, che guarda alcuni uomini giocare. Uno straniero dev'essere, un siciliano

a giudicare dalla berretta col fiocco che gli scende sulla tempia. Ma quel che più vorresti vedere è un corsetto che non sarà stato sempre suo, di troppo gran prezzo per la sua borsa di vagabondo. Fregiato dal collo alla cintola, per tutta la larghezza del petto, di certe striscioline ricamate d'oro, lunghe e strette, che stendono ai lati della bottoniera due scale principesche, i cui gradini scintillano, come li inondassero le luci di una festa a mezzo della notte. Il panno è di un rosso caldo, sanguigno, che, al lume della lanterna, stende sulle pieghe un pallore fatuo di fiamme. Bellissimo strumento il suo liuto, fra i più grandi che abbia mai visti, orlato nel manico e nel ventre da un filo d'avorio che raccoglie ogni chiarore attorno allo spazio dove saltano le dita sulle corde. E io ho già in animo di trarne un dipinto, pensato a un dipresso come te l'ho descritto, e, se sarò da tanto, non diverso dal vero.

Cieco – Tu sei dunque, per quel che intendo, uno di quei pittori dal naturale che seguono la traccia di Michelangelo da Caravaggio, uomo egregio mi dicono, ma così stravagante e risentito che ove mi fossi imbattuto in lui non avrebbe certo, come te, prestato l'orecchio alle mie domande. Ma tu che mi ti mostri benevolo, pure sapendo che io non potrò mai paragonar l'opera tua con la certezza della natura, sei già di conforto ai miei sensi offesi, proprio come la luna nella mia notte. Le cose che mi hai dette, dopo averle pesate sulla bilancia acuta della tua vista, entrano nella mia mente come apparizioni staccate e, quasi, sospese; ognuna, una pallida bellezza che la polvere del mondo non offende, né io debbo toccare, come tócco, per difesa, le cose che non vedo. Ancora qualche tempo di questo tirocinio e, se poi riacquistassi il lume degli occhi, sarei forse il tuo più parziale intenditore e seguace.

Prigioniero, come sono, di me stesso, pure ti somiglio per un destino che ha in comune il fine e diversi i mezzi. Poiché la beffarda immaginativa volge a questa mira di apparire non solo nelle cose che cadono sotto il comune sguardo degli uomini, ma ancora nel velame gelido della mia tristezza, nel suono fuggitivo delle ore, il sorriso di una carezza, le pene dell'amore, in tutte le cose, infine, cui si allude per un linguaggio convenuto, senza vederle e, forse, senza comprenderle. S'io fossi nel numero di coloro che vedono, sarei forse più povero di visioni che nello stato presente, e guarderei senza alcun movimento dell'animo le stesse frutta e i mede-

simi fiori che ora immagino e quasi perdutamente rimiro per forza di commozione e di affetto.

Caravaggio – Amico mio, un uomo assolutamente cieco è colui che si trascina con le pupille spente e le palpebre smorte, fra coloro che si illudono di vedere: e sono invece cadaveri bianchi i quali avvolge un'uguale assenza di lume. Alzano gli occhi al cielo e non lo interrogano, li abbassano al suolo e non fremono nel calpestare le ombre, conducono alle labbra una coppa di trasparente cristallo e non ne bevono la luce. Se tu chiedi a che ora siam giunti della giornata, guardano la meridiana, ma non avvertono che distanza infinita vada indicando il dito di quella linea d'ombra. Ma tu che volgi con passi uguali il percorso quotidiano della tua malinconia, puoi da solo immaginare l'inclinazione di quello sguardo del tempo, e, doppiamente saggio e illuminato, come il valent'huomo pittore, vedere e comprendere le cose, e serbarle come un dono che hai bene meritato dalla realtà. Anzi, nell'ora che muore di un giorno trascorso in piovaschi, tu, con la vera felicità dell'animo, per l'efficacia e l'abbondanza dei sensi, intendi l'esultanza che corre sotto le mani delle ultime brezze, dietro un volo di nubi rimaste, e aspiri il profumo dell'aria, e sali sui colli in curva come un uccello leggero, e immagini vaghezze luminose, come, di te stesso, pallida una luna. Il tuo universo non ha le stelle lontane e tu lo governi con i cavalli ubbidienti del tuo passo uguale. E se pensi che l'universo naturale è troppo grande per il pittore, che in quello passa la vita e la morte e il galoppo tremendo delle sue sciagure, tu sei veramente il Narciso, che, doppiamente fedele alla realtà, contempla il senso dell'anima in uno specchio di lago tranquillo e quasi si china in un amplesso ch'io ho voluto davvero dipingere. Per lui non vale che il tempo di un riflesso: o azzurro pescatore di notte. E le labbra annegate del fratello interiore salgono dai loro regni profondi e promettono di parlare quando l'acqua è limpida e trema in uno spasimo di attesa. Ti dirò che tutto questo è più dolce e, quasi, più segreto della operante pittura, e forse i tuoi sogni somigliano a quelli di coloro che mi seguiranno. E io li avrò forse antiveduti dipingendo la visione del Narciso, li avrò consentiti dipingendo il Narciso come lo vidi.

Cieco – Se ho bene inteso, io sarei dunque oltre il tuo luogo nelle mie immaginazioni e ascolterei battere le ore dei giorni a venire.

Caravaggio – Così mi giova credere. Poiché il fine dell'arte sarà di unirsi al vero in nozze sempre più amorose, nutrendosi agli effetti sempre più aerei e senza corpo di un tale incontro. Tutto ciò che scorre intorno ai corpi è sostanza di poesia, come ciò che si scopre solo per diligenza e amore infinito, e che così conserva i gradi di questa pena accorata. Disegnare un corpo scordando la luce che lo circonda, l'aria che quasi lo muove e la temperatura, quasi, che lo conforta, e infine tutte quelle circostanze che determinano la sua vivezza e il suo riposto respiro, è come chiedere a un teschio spolpato di rispondere alle tue questioni, di ridere e piangere oltre che nella tua fantasia, rammentando la persona cui appartenne.

Giungere per via di pittura, dallo scheletro delle cose al parlante aspetto della realtà, somiglia al percorso, fatto di riflessione e di memoria, che conduce quel principe danese a conversare trasognando col teschio orrendo del suo povero buffone, come, a detta dei letterati, un teatrante inglese va ora rappresentando. E lo scavatore che lo guarda piangere e conversare restando incredulo, eguaglia quei pittori e intendenti del disegno che chiamano bagattelle i pezzi fatti di sole frutta o di fiori, anche se condotti con lo stesso vigore d'anima e commozione, poiché hanno seguito quella interiore strada e fatica. E che cosa dirà il principe infelice alla povera spoglia. Questo è il momento della libertà e violenza del poeta, come, per il pittore, governare, meditando, il capriccio effimero delle ombre, o deliberare con che mano, tenera o violenta, indugiata o passante, la luce tolga nudi gli oggetti e li ripaghi di un aderente ornamento, infinitamente splendido e leggero.

Cieco – Qui intendo che siamo di nuovo al punto in cui ti avevo interrotto e che, con più certezza, possiamo ora profetare per la pittura il cammino che io seguito segretamente nella mia disgrazia. Se nell'arte, infatti, si perviene alla realtà per via di un'interiore salita, non vedo come sia concesso indicare il punto dove essa debba terminare, lasciando pago ogni spirito, giunto che sia a un dato grado che non sarà mai l'ultimo.

Caravaggio – Così credo anch'io; e che non vi sia termine a quel salire. Poiché, quanto più l'occhio si avvicina alle cose, più aumenta, con progrediente stupore, la vista di qualità innumerabili da dominare e, più si dilata il confine della liberta del fare, sempre viva per suggestioni di un ul-

teriore consiglio. Io ragionavo fra me un giorno, dipingendo una chiarissima acqua di fonte dentro un'anfora di cristallo, e concludevo che quel liquido elemento era bene, ormai, una essenza di vita da porgere ad altri assetati, come sono i poeti, amici di ogni mistero. Ecco il liquore per una fiala che magherà gli uomini come te e i grandi ciechi veggenti, libererà i venti caldi della fantasia, condurrà ingannevoli ma vere sembianze: e ci porterà fino ad abbracciare le ombre.

Io ho in mente grandi quadri, più grandi delle stanze dell'uomo, dove si piange muti o scoppiano gemiti strani, che, a poco a poco, si spengono, come per regola di dolore. Darò sepoltura alle mie care immagini in una solitudine di antico cimitero. Poiché intorno al mio cervello stringe il suo volo la morte e annuncia il fine al corso delle mie sciagure. Siano fatti questi quadri con umana pietà, quella che ha luoghi così segreti nel mondo, e rammentino agli uomini di tutte le età la storia dell'infelice pittore. Tu, cieco, li puoi ben vedere, nei tuoi occhi notturni, che squarciano le ombre con le ombre, e hanno già rubato una fiaccola almeno per il tuo primo sepolcro, di breve stagione. E vedrai su gran parte del quadro scendere una immensa tenebra vuota, un sipario di silenzio calare sulla tragedia che non continua.

Cieco – Ora so che tu sei davvero Michelangelo da Caravaggio; e se non mi smentirai subito trarrò conferma dal tuo silenzio. Stupisco, nel ringraziarti, che tu ti sia affidato alle mie orecchie così a lungo e con tanta pazienza. Ma quanto più non stupiranno i pittori di Roma vedendoti così a lungo soffrire la compagnia di un cieco.

Caravaggio – E stupiranno a caso. A sedurmi non fu soltanto il tuo volto o l'occasione. Assai di rado infatti mi fu dato incontrare un uomo che, avendo gli occhi, sappia vedere.

*Carlo Volpe*

*Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo.*

Caravaggio – Eccoti in questi Campi senza luce e senza ombra, che io detesto. Sono Michelangelo da Caravaggio ed è toccato a me, che fui il più restio a riconoscere la valentia dei colleghi, il turno di accogliere, oggi, chi sopraggiunge e chiedergli notizie dell'esser suo. Del resto la fama ti ha già preceduto, annunziando il tuo arrivo in una lingua pomposa che, un poco, io intendo: 'Atención! Atención!' diceva

'Llegarà muy pronto a los Campos el mas valiente pintor de este siglo, Juan Bautista Tiepolo'. Sei spagnolo?

Tiepolo – La fama avrebbe dovuto parlar veneziano. Ero in Ispagna soltanto per il soffitto del Rey, nel palazzo di Madrid. L'avevo appena finito e mi dolse morir lontano dalla patria. Del resto fu la mia sorte andar per il mondo, per tutte le Venezie, in Lombardia, in Germania. Dove non andavo io, supplivano i miei dipinti. Fui ricercato persino in Isvezia e in Moscovia.

Caravaggio – Se la fama sapesse sempre riconoscere il valore, tu sarai stato di certo molto valente. Viaggiai molto anch'io, ma per tutt'altre urgenze. Fui anch'io famoso, ma non so quanto abbia durato la mia fama; meno di quel che speravo, se giudico dal fatto che oggi arrivano qui solo i pittori di soffitti, mentre ai miei tempi il D'Arpino non ottenne l'entrata che per intrigo. Mi domando se tu conoscevi anche il mio nome.

Tiepolo – Chi non lo conosce? Me ne andava rintronando il Piazzetta quando mi esortava a 'caricare gli scuri' e, da giovine, mi piacque di farlo. Furono anni felici. Più tardi, me ne parlava ancora il Conte Algarotti, quel gran dilettante. Ti chiamava 'il Rembrante della Italia', che non è lode scarsa per chi conosca la 'gran macchia' di quel professore olandese.

Caravaggio – Se venne dopo di me, non era più semplice chiamar lui il Caravaggio del nord? Le solite ingiustizie, la solita cabala...

Tiepolo – Così girò la ruota della Fortuna, che è cosa diversa dalla Fama. Per esser sinceri, mi pare che i tempi ti abbiano scavalcato.

Caravaggio – O che non siano ancora venuti i tempi miei? Potessi soltanto sapere come andarono le cose dopo di me, a Roma; se Roma è ancora caput mundi per la pittura...

Tiepolo – Per quel poco che ne intendo, tu moristi essendo ancor vivo quando il tuo amico ed emulo Annibale Carracci piantò in Roma il gran soffitto nella sala del Cardinal Farnese. Di lì, quel flusso di mitologie, quel miraggio maestoso che ha dilagato quasi per tutta Europa in favole erudite, finzioni mai viste, gigantesche allegorie. Quel gran Barberini che tu conoscesti monsignore si fabbricò una sala

più vasta di questo Campo, dove un pittore, che fu il Cortona, fece sciamare dallo stemma papale api più grandi degli uomini. Il Padre Pozzo moltiplicò nel soffitto la fabbrica di Sant'Ignazio; la volta dei Gesuiti la spalancò il Baciccio; il Giordano, quella dei Riccardi a Firenze. Questi, i grandi della pittura moderna, portati dai grandi della terra, pontefici, re di Francia e di Spagna, cardinali, principi e principi-vescovi d'Austria e di Germania. Cose grandi, 'gran gusto' (così si dice) di cui la nobiltà e la Chiesa han tenuto lo scettro senz'altro pensiero che di glorificarsi nella volta delle proprie aule, presunto anticipo della volta celeste. Una fitta rete di emblemi e di allegorie, dove bizzarria ed acutezza tengono il luogo della invenzione; mentre, dopo aver inquartato gli stemmi di imprese mai compiute, di genealogie spesso presuntive, se ne cavano le 'istorie'. Di codesti grandi, io, forse, sarò stato l'ultimo. Vuoi qualche titolo delle mie opere più famose? 'Allegoria della Magnanimità', 'Allegoria della Nobiltà e della Virtù', 'Allegoria della Nobiltà e del Coraggio'; tutti sentimenti da scambiarsi solo fra gran personaggi; oppure fatti storici, insignificanti magari, ma che ridondano a maggior lustro di famiglie grandi: 'Il Ricevimento di Enrico III, Re di Francia' dai Contarini, alla Mira (che onore per la casata!); 'Apollo che conduce al Barbarossa la sposa Beatrice di Borgogna' nel salone del Greiffenklau a Würzburg; le 'Glorie di Casa Pisani'; o, se proprio non c'era di che, suppliva la storia romana, come è stato coi 'Fatti di Antonio e Cleopatra' per i Conti Labia. E, per finire la mia carriera in maggior gloria, niente di meno che l' 'Apoteosi della Spagna' nel palazzo di Madrid.

CARAVAGGIO – Apoteosi della Spagna! Far salire al cielo un'intera nazione! Che menzogna è questa? Hai creduto a quel che facevi? Lasciavi qualche traccia di verità almeno nel tuo dipingere?

TIEPOLO – Son veneziano, e, per la pittura, tu sai che cosa significhi.

CARAVAGGIO – Tu vuoi dire Giorgione, Tiziano, Veronese. Ho scelto bene? Ne ho visti pezzi stupendi, quelli che il Cardinale Aldobrandini aveva portato da Ferrara. Bellissimi colori, belle mescolanze, begli impasti, ma sulla trama di un mondo troppo ideale per la mia smania di verità. Li ho onorati, senza imitarli. Ma tu, dopo due secoli, cosa pretendevi, di rimetterti nei panni loro? La realtà non torna

indietro, salvo che per sognare, illudersi, mentire una felicità che nel mondo non ha luogo. Su questo punto, la so anche troppo lunga.

Tiepolo – A me non restava che seguire i tempi che volevano, ad ogni prezzo, essere o sembrar felici.

Caravaggio – E chi ti dice che un pittore debba seguire i suoi tempi? Quanto a me, ho cercato di anticipare tempi ben diversi dai miei. Da quel che mi dici, mi accorgo che invece di avvicinarsi, si son piuttosto allontanati. Non si poteva tradirmi più di così. Vorrei ostinarmi a credere che le cose non siano andate dappertutto a codesto modo e che qualcosa tu mi nasconda. Non avrai imitato soltanto i tuoi proavi.

Tiepolo – Veneziano, ho sostenuto come potevo l'onor della patria. Ho studiato anche le incisioni del Grechetto e del Rembrandt. Alle favole che mi si chiedevano credevo poco anch'io, ora posso confessarlo. Ma avevo doti che parvero inaudite, nell'ordinarle con prestezza, con facondia, con sprezzatura, con arguzia, e farle muover neli'aria più schietta e luminosa che abbia mai spirato.

Caravaggio – Molte di queste doti si apprendono nelle accademie e non mi commuovono. Erano già quelle del mio maggior rivale, il Cavalier d'Arpino. Ma quel che mi hai detto dell'*aria*, mi sta più a cuore. La tua città sta sospesa fra aria e cielo, non è così? Un miracolo, mi dissero (io non l'ho mai vista). Ma nell'aria, nella luce vera si muove la vita reale, non la finzione, non l'allegoria. Non ci sono barcaioli a Venezia?

Tiepolo – Cosa volevi che facessi? Il gondoliere?

Caravaggio – Bell'umore. Io parlo della pittura. Una rissa fra gondolieri bruni sull'acqua che trema e fa luminelli nei muri dei palazzi che, con quel salso della vostra laguna, saranno pure scrostati, rugginosi...

Tiepolo – Non so che cosa intendere. Per l'architettura io mi sono sempre valso di un bolognese che, in questa specialità, è tenuto il primo.

Caravaggio – Chi parla di specialità? Un muro e un volto sono la stessa cosa quando la luce e l'ombra li legano in un momento di verità. Ma voi, sento che avete addirittura scompartito le abilità secondo gli oggetti e fate i quadri, come potrei dire, co...-operativi. L'avevo già detto a Cherubino

Alberti che era una brutta strada. Io mi sono affaticato a San Luigi dei Francesi, ma anche i gradini dell'altare, nel Martirio di San Matteo, e il piatto delle ampolle per la messa e le colonne in penombra, tutto è di mio pugno. Voi che fate? Pittura o macchine teatrali?

TIEPOLO – Talvolta, me lo son chiesto anch'io. Ma ho avuto torto se, assistendo alla commedia festevole, alle parate dei miei nobili protettori, ho concluso che il meglio fosse secondarli e dipingere il mondo come se fosse tutto un teatro?

CARAVAGGIO – Sì, un teatro che a furia di svaghi e di piacevolezze, finirà in tragedia e sfonderà sul nero. Ma la tua città fatta di mura e di persone di ogni ceto, l'hai mai *veduta* davvero?

TIEPOLO – Bene; per la veduta della città noi abbiamo la specialità dei 'vedutisti' (così si chiamano) che ne dipingono i vari prospetti dov'è anche la folla, naturalmente mista di nobili e di plebei. Ma questa si chiama pittura inferiore, per i suoi confini ristretti; da servire più che altro come ricordo di Venezia ai forestieri.

CARAVAGGIO – Veniamo al punto. Se servirà per ricordo a chi la vedrà, vuol dire che era già ricordo in colui che la vide per primo, il pittore stesso. E se è buon ricordo della verità non intendo perché non abbia ad esser buona pittura. Già sento che mi toccherà rispecchiarmi e compiacermi nella vostra pittura inferiore...

TIEPOLO – Il Canaletto, che è il migliore fra tutti i nostri 'vedutisti', piace anche a me. La sua luce è anche la mia, ma noi non l'abbiamo voluto nell'accademia finché non ci dimostrò di conoscere la prospettiva che, quella almeno, è scienza.

CARAVAGGIO – Ma in natura non c'è prospettiva, c'è la 'veduta' e cioè 'quel che si vede'. E così in arte non sarà mai altra scienza che della realtà. Realtà di uomini come di cose, senza punte classi. Frutta ne hai mai dipinto?

TIEPOLO – Qualche volta, per incorniciare i miei affreschi; festoni, ghirlande...

CARAVAGGIO – Già, col tono di chi dica: panoplie, trofei... Roba ornamentale. Ogni mela finirà per voler lo stemma di famiglia, perché, immagino, sarà tutta frutta scelta, nobile,

di Casa Pomona. Ma se io dipingevo frutta, per ogni mela buona ve n'era accanto una bacata; per ogni foglia verde, una secca e ingiallita, come Dio manda... E per gli uomini. Non dico soltanto di quei tuoi protettori pomposi che il vento sperderà, o almeno gli strapperà di dosso la finzione mutevole degli abiti speciali. Parlo dei più, dei molti, della gente comune che si rende servigio a vicenda con le opere sue. O che a Venezia non ci sono avvocati, maestri di scuola, osti, merciai, sarti, cucitrici, pellegrini, soldati e il popolo che è vivo anch'esso? Possibile che nessuno li dipinga? Io feci storie di vecchi santi, ma anche gente all'osteria, giocatori d'azzardo, zingare che ti leggon la mano, musici, cantanti, fiori e frutta. Per me non c'era differenza.

Tiepolo – Anche qui, non so come (senza sapere) tu abbia potuto coglier nel segno. Anche a Venezia v'è qualcuno che dipinge la vita comune in ogni grado e senza distinguere. Il Longhi, parlo di lui, dipinge anche i nobili, ma non sulle nuvole o sui cornicioni come faccio io, anzi in casa loro, senza tanti fumi, o con quel tanto d'albagìa che basti per renderli un po' ridicoli. Dipinge i nobili, scaduti a borghesi, che, come ultimo segno di alto lignaggio, tengono appeso in tinello il ritratto dell'unico 'procuratore' della famiglia. Dipinge i ridotti dove si gioca, le chiacchiere alla bottega del caffè, i divertimenti, aperti anche al popolino, come è il casotto del rinoceronte; o la caccia in valle dove si svagano assieme servi e padroni; i ritiri di fanciulle, la canterina affettata. Una vita minuta, frivola se vuoi, ma per nulla alterata. Però anche per lui, puoi credere, l'accademia si aprì a stento; non sapevamo in che classe riporlo.

Caravaggio – Non conoscevo, di costui, neppure il nome. S'egli ha dipinto queste verità di ogni giorno, penetrandole bene, io lo metterei al primo posto anche lasciandolo fuori dell'accademia. La pittura non ha classi. Non credi che mostrare come il mondo sia fatto tutto di una pasta possa ammonire i tuoi grandi che credono alla nobiltà più assurda, quella del sangue, che pure sgorga colla stessa violenza sia dalla ferita del 'capitan da mar' (come voi dite), sia da quella del vagabondo accoltellato?

Tiepolo – Tu mi sorprendi. Quasi le stesse parole, le sentii, or sono pochi anni, da un nostro teatrante veneziano, l'avvocato Goldoni. E anche lui, come te, è stato accusato di volersi procacciare l'applauso della plebe, facendo credito a non so che nuove idee.

CARAVAGGIO – Nuove idee? E quali? Perché non hai curato di accertartene? Pazienza, se mi hai lasciato intendere, magari a contraggenio, che anche a Venezia, vivono ancora degli uomini 'naturali'. Mi è parso di indovinare che tu capisca più cose che la tua pittura non abbia voluto dire. E, perché non ti mancava il senso del ridicolo, forse la maschera del comico ti avrebbe consentito di giudicare e condannare proprio mentre fingevi di encomiare e glorificare.

TIEPOLO – Mi ci provai, qualche volta. In qualche caricatura, in qualche ritratto. Non contentai nessuno.

CARAVAGGIO – Qui invece, stavi toccando la corda giusta. Per un pittore si tratta sempre di fare il ritratto del mondo. Non è cosa nuova che, misurandoti coll'orgoglio dell'uomo particolare, il modello non si contenti della 'tua' verità, che dico, non la riconosca neppure. Anche dei miei ritratti si diceva che non erano somiglianti; forse, perché lo erano troppo. Ma fra i santi popolani e i torvi aguzzini dei miei dipinti, nessuno si è mai lamentato di non somigliare. Un ritratto che feci al mio cardinale, egli me lo bruciò sotto il naso perché il volto era tutto in ombra. Per questo affronto, anzi, uscii di casa sua [1]. Vedi che non scherzavo. Ma tu che di patroni ne avevi tanti sottomano, e di miglior pasta, accorgendoti che si reggevano a stento sulle stampelle dell'allegoria, potevi stare sul punto e non dargliela sempre vinta. Certo, avrai fatto una vita comoda, salvo la maledizione della calcina fresca e le berciate dei tuoi patroni dal basso, mentre te ne stavi sui ponti inzaccherato come un imbianchino; e avrai pure avuto il tuo posto a tavola, vivendo colle briciole del festino di Antonio e Cleopatra, spremuto dal cervellone dei tuoi Labia. Bella sala, immagino, quella dei tuoi affreschi, buona per i trattenimenti, le danze, i festini. E mi auguro ancora che le tue figure appaiano sempre più vere e naturali di quelle *larve* danzanti.

TIEPOLO – Hai detto 'larve'? Sapevi anche questo, che il costume dei veneziani ama coprirsi il viso con la maschera e la chiama 'larva'? E che oggi la portano spesso anche i popolani e, talora, persino i mendicanti?

CARAVAGGIO – I mendicanti con la maschera! I mendicanti con la maschera! Questa è una stoccata mortale che da

[1] Questa è l'unica invenzione (non documentabile, cioè) del dialogo. La confessione immediata mi valga come scusa.

te non m'aspettavo. Meglio era non parlar d'altro che di pittura...

Tiepolo – E ne parleremo ancora, se vuoi; ma, ormai, quel che è stato, è stato.

*Roberto Longhi*

## *APPUNTI*

### ACETILENE

*Gli artisti sono stupidi ma altri non scherza.*

'... intendevo appunto dire che anche un minore come Sisley nel grande quadro dell'Impressionismo...'

'Come, Sisley un minore? Baldo, sta' attento...'

' Comunque la plastica francese strettamente cartesiana, razionalista...'

'Davvero? Come quella spagnola è gongoresca? Forse che essi credono con Cartesio che sede dell'anima sia la glandola pineale?'

'Che vuoi dire, vuoi scherzare?'

'Non scherzo affatto.'

'Allora sei un sofistico, sapessi che mestiere difficile il giornalismo, un giorno di qua, un giorno di là... Ma andrò a Parigi, sono trent'anni che me lo riprometto. E poi la mia è tutta una cultura libresca. Libresca è la nostra cultura.'

'Ma questo Cartesio, questo razionalismo, vediamo un po' caso per caso oppure son discorsi alla Malaparte, il Fascismo come controriforma, l'antieuropa.'

'Lasciamo andare.'

'Allora vieni, tu che mi parli di certe cose orientali che hai vedute quando facevi il corrispondente in Albania, entra per la prima volta in San Marco, guarda in su...'

'Già, interessante, ma ci vorrebbe una guida...'

*Oriente.*

Sul vaporetto per Rialto dalla stazione di Venezia un pittore mi confida: 'elegante è la forma della gondola e certe case veneziane hanno un aspetto orientale.'

Coraggio, la vita è tutto un combattimento.

*Orfica.*

Mentre attendo ad un traghetto, il pittore G. mi racconta che il critico C. ha irriso allo scultore T. perché ignorante del 'cubismo orfico'.

'Le studiano tutte' commenta G. 'anche l'orfico ci voleva...'

'C'era anche il « vorticismo »' dico io 'e quand'ero giovane il cubismo orfico intendeva... C'erano dei volumetti in circolazione ai miei tempi che spiegavano la cosa: anche Corrado Pavolini... Ho fatto delle conferenze sull'argomento, anche sul dadaismo. C'è ancora chi confonde dado con cubo epperciò dadaismo con cubismo. Tristan Tsara aveva avvertito che Dada signifiait — rien —. Rienismo insomma o, per dirla all'italiana, nullismo. Ma perché te ne occupi?'

'Che vuoi, T. ha fatto una figura davanti a C.'

Giungono intanto degli altri artisti, la questione si estende, c'è chi dice che il cubismo orfico esiste e chi confessa di non averne mai sentito parlare. Intanto arriva il mezzo per traghettare.

*Fantasmi.*

Due personaggi stranieri, un pittore ed un critico sui settant'anni ciascuno, conversano stancamente nel paesaggio. Le loro mogli orrende, vestite con gusto svizzero-olandese, ascoltano rassegnate. Parlano agitando nell'aria le manine pallide e grasse con efelidi ed anelli. Ils causent. De quoi? Ils causent peinture, musicalité, espace, parlano come se dovessero render l'anima da un momento all'altro. Sono 'avanguardisti', beati loro. Del resto l'avanguardia che inquieta tanto i nostri provincialotti ha la loro età, è e va vestita come le loro mogli, e l'anima al Diavolo l'ha venduta da un bel pezzo.

*Profezia parziale.*

Fu scritto a suo tempo su 'Primato' in Roma: 'con uno scultore come Manzù l'Italia non può perdere la guerra.'

*Problema sui 'generis'.*

I — marinisti — sono — paesisti — o no?

*Astuzia.*

R. che partecipò ad una delle tante giurie racconta che X, anch'egli della commissione, davanti alla mediocrità delle

opere inviate andava dicendo: 'Per avere un bel successo al giorno d'oggi basterebbe fare un quadro dipinto bene'. R. raccontando la strepitosa battuta aggiunge: 'X è molto furbo'.

Questi agghiaccianti discorsi sulla furbizia di X e sul 'ben dipinto' esigono una messa a punto. Intanto cos'è questa storia della furberia? Di gente furba ne ho conosciuta fin troppo ma di artisti ben pochi. Il mondo è pieno di furbi, non sa più cosa farne e allora viene una guerra ed anche qualche furbo ci rimette le penne mentre scappa. Furbizia ed Arte, comunque, stanno come il diavolo e l'acqua santa e che X sia furbo o no è affare suo, dell'uso che farà della propria furberia e dell'opinione che ha R. di certe cose. Ma è quel 'quadro dipinto bene' che s'ha da vedere. Giotto Caravaggio Tintoretto Rubens dipingono bene, Simone Martini Raffaello Ingres Van Gogh dipingono bene anche loro. Io, invero, d'artisti che dipingano male non ne ho mai conosciuti: ma so che ogniqualvolta i miei sensi son dovuti andare prima o di più alle sillabe del linguaggio significante che al significato, l'opera, almeno per me, zoppicava da qualche piede e tanto maggiore incanto ne derivava invece se a quell'analisi di particolari dovevo scendere forzando la volontà. Dire 'un quadro dipinto bene' è comunque un non senso. Che quadro? Si possono immaginare un quadro, due quadri, tre quadri? e per di più dipinti bene? e per aver successo alla mostra di Sesto San Giovanni? si provi chi legge. E poi il bene, m'insegnò mia nonna, è nemico del meglio.

*Ambivalenza.*

Conosco alcuni scultori che clandestinamente modellano alla Canonica o alla Tadolini mentre per le mostre ufficiali si ispirano ad Arp, Brancusi, Zadkine, Moore ecc. Faccette di bronzo, se interrogati, non dicono 'moralità', ma 'necèssità'.

Avvezzo a un 'doppio gioco' da scontare con la pelle in termini di politica, di storia, questo fatto di ambivalenza artigiana non mi scandalizza più. Ogni giorno, in ogni rapporto umano, il fattore 'stupida menzogna' talmente incombe che eluderlo mi appare più soltanto una questione di elegante comportamento a titolo di piacere personale.

*Pompier.*

'Pompiere' dicevasi una volta d'artista arretrato, superato dagli avvenimenti nuovi, sopravvissuto. Carpaccio di

fronte a Tiziano, Cimabue a Giotto, Aristide Sartorio a Ferruccio Ferrazzi. Non starò a dire l'origine del motto tanto deve essere nota insieme a molte altre storielle del Museo dell'aneddotica plastica. Non l'avete mai veduto?

È un piccolo museo Grévin con delle figurette di cera in movimento: straordinario appunto perché, come nei presepi, quelle figure ripetono sempre lo stesso gesto. Vi si vede la modella nuda della 'classe del nudo' che si ricopre perché si è accorta di essere spiata dal conciatetti zoliano sulla grondaia della casa di fronte, X e Y che pur avendo molto talento sognano di essere insigniti della rosetta della Legion d'Onore, Géricault che importa in Francia dall'Inghilterra il quadro di corse ippiche, Renoir con l'artrite che va da un cavalletto all'altro sulla poltrona a rotelle, Gauguin nell'atto di chiedersi: 'da dove veniamo? che cosa siamo? dove andiamo?', Van Gogh mentre si taglia l'orecchio, Cézanne che scende da una vettura con un principio di bronchite (morì come un operaio! Già, come se gli operai andassero a lavorare in landau), la compagna di Modigliani che si butta a capofitto nella tromba delle scale, Gertrude Stein e Picasso sulla Ford e via dicendo. L'Italia vi è rappresentata a latere e per la munificenza del conte Sarmiento da una piccolissima bacheca, grossa come una trappola per i topi, nella quale chi ha buona vista può scorgere il Fattori nell'atto di correggere i disegni degli allievi con la cenere del suo mezzo toscano. La vetrina della Germania mostra Alberto Dürer mentre sta chiedendosi che cos'è la Forma. In tre teatrini più grandi affollati come l'incoronazione del Bonaparte si assiste rispettivamente alla nascita di Impressionismo, Fauvismo, Cubismo. Questi teatrini sono anche musicali. Schiacciando un bottone che li mette in moto si odono le note ariette — Impression, zon zon —,— Fauve, fauvine, fauvette —, — Cube macrocube lub lub — che commentano i gesti, stupiti e soddisfatti come di chi scopre il petrolio, di alcuni personaggi in primo piano, i precursori, mentre altri, i pompieri, non si accorgono dell'avvenimento. I bambini vanno pazzi per questo modo d'insegnare la storia dell'arte ed anche qualche grande; ho veduto l'amico M. trascorrere un'intera giornata là davanti mentre le lacrime gli rigavano le gote, non so se per la commozione o per il disgusto.

Pompiere, dunque, è un termine che non si dovrebbe più usare per non correre il rischio di passare per — sapeur pompier — ma c'è chi lo adopera ed è una popolazione di affossatori, di cavadenti e spazzaturai, per lo più, che l'usa

ai danni di qualche uomo dabbene dai modi urbani e con le mani pulite che per caso per errore o per necessità s'è trovato a passare dalle loro parti.

*Bacheca personale.*

Nel mio privato museo delle figure di cera ho la vetrina 'Anteguerra' nella quale sono raffigurato anch'io col doppiopetto blu e un bicchierone di cognac in mano. Sto appoggiato ad un pianoforte a coda e ascolto con aria desolata una vecchia signora (Gandhi, pacifismo, i bambini, pensare ai bambini specie per i gas, il protestantesimo, il Negus, confessarsi davanti a Dio a tu per tu, il divorzio, l'amore libero, i gatti pieni di mistero, libertà d'aborto, i titoli, la carne da cannone, le danze classiche, la musica del corpo, i titoli redimibili, Strawinski, nutrirsi di violette, i titoli Edison, la Pirelli, Alassio, Saint Vincent, i film di Alexandrov, la libertà, le pirellone basse) che mi chiede: 'allora le piacerà Cézanne?'. 'NO!' rispondo io, e bevo alla sua salute.

*Forma.*

Si racconta che gli Impressionisti, veduta un giorno la Forma che andava da sola all'aria aperta, se ne impadronirono e cominciarono a violentarla: ma con una loro naturale gentilezza, trattandosi di francesi dell'800. Doveva toccare poi più tardi ad altre tribù di usarle ben maggiori violenze, in luoghi chiusi, fino a lasciarla per morta. Si consiglia pertanto agli artisti onesti, se per caso gli accadesse d'imbattersi in una 'Forma' non ancora violentata, di prenderne momentanea cura e di avvertire subito la 'Protezione della Giovane'.

*Architettura funzionale.*

Nonostante tutta l'antipatia per la Rivoluzione francese mi piacerebbe di abitare nel Museo Carnavalet.

*Italo Cremona*

## Bilancio di Mostre nel dopoguerra.

*Spedisco questo 'bilancio' mentre sto per salire nel treno che mi porterà a Sciaffusa; per rivedervi, dopo vent'anni, molti dei più celebri quadri italiani del Museo Federico di Berlino, superstiti delle vicende di guerra. La Mostra sta per chiudere, ma ci sarà da parlarne ancora come avvenimento d'eccezione. So già che incontrerò*

*lassù gente elegante di casa nostra (milanesi soprattutto); ma quanti fra i nostri poveri studenti avranno potuto pagarsi il lusso del viaggio? Dei miei di Firenze, ch'io sappia, due soltanto; uno, per giunta, americano. Se si pensi che Masaccio, Domenico Veneziano, Tiziano e compagni torneranno da Sciaffusa nei magazzini del 'Collecting Point' in Renania, per rimanervi chissà quanti anni ancora, non c'è da stare allegri.* Bilancio di Mostre

*C'è anche da chiedersi come mai, per carità di cultura patria, nessuno abbia pensato alla possibilità di ripetere la Mostra in Italia. Milano non è lontana, e son sicuro che, dopo le prove recenti, una edizione milanese riporterebbe un successo di pubblico da coprire ampiamente tutte le spese e forse anche accantonar denaro per la ricostruzione di qualche museo sconquassato dalla guerra.*

*Difficoltà, magari, politiche? Può darsi, ma non tali, credo, da non potersi superare o aggirare. E quando penso che anche i dipinti di Vienna, fra cui sono tanti capolavori nostri, han girato tutto il mondo, e lo stanno girando ancora, senza accennare una capatina in Italia, mi vien da chiedere se per caso, qui da noi, non si soffra ancora di un complesso d'inferiorità postbellica che non ha più motivo di seguitare.*

*Un segno di esso, proprio in questo campo, mi par di vederlo nella condiscendenza con cui, dopo la guerra, ci si è offrettati a concedere qua e là, qualche volta persino ad offrire, prestiti di opere che più restano ferme e meglio stanno. Non dico che in certe meditate occasioni, e per convenienza di scambi avvenire, ciò non debba farsi mai; ma mi chiedo se molti sappiano che, circa due anni fa, una scultura famosa di Donatello fu staccata per alcuni mesi dal patrimonio artistico nazionale forse per corroborare, con la sua presenza a New York, una mostra che vi si teneva di ottocentisti italiani, predestinata al solito successo di stima.*

*Più tardi il decreto ministeriale sulle mostre da autorizzarsi annualmente in Italia e fuori, si è fatto di manica anche più larga; e sarebbe triste che ciò finisse per fomentare sempre più, magari inconsciamente, il complesso che si lamentava.*

*Una Mostra di nostri libri miniati di valore incalcolabile è stata presentata lo scorso anno a Parigi alla Bibliothèque Nationale; e l'anfitrione francese ci ringraziava di 'aver voluto farla'; segno certo che non era stata chiesta. E non si discute la bontà della scelta; si domanda soltanto perché la stessa cosa non si sia fatta in Italia, come se il nostro pubblico non meritasse di vedere pure lui con comodo l'Omero e il Virgilio dell'Ambrosiana (perché c'erano anche quelli!).*

*A questo errore il nostro Ministero ha inteso di saggiamente ovviare in un caso più recente, quello della Mostra 'Italia e Fiandra'; stabilendo che, di ritorno da Bruges, essa avrebbe sostato a Venezia,*

*Bilancio di Mostre*

*com'è avvenuto; e poi a Roma, dove sta per aprirsi. E, trattandosi, questa volta, di uno scambio di cortesie culturali il dovere di reciprocità fra le due parti sembrava l'evidenza stessa (anche senza entrare nel vivo del piano scientifico che ci avrebbe dato una prevalenza nelle richieste). Ma, a giudicare da quel che s'è visto a Bruges e, con qualche ritocco, a Venezia, la cosa si è svolta in tutt'altro modo. Noi non saremo mai abbastanza riconoscenti agli amici belgi per averci mandato da Anversa la sublime Crocefissione di Antonello e alcuni esempi notabilissimi di Roger van der Weyden, di Gerard David, di Metsys, di Rubens, Jordaens, van Dyck; ma ciò non muta nulla al fatto che il grosso dell'esposizione è stato costituito dai quadri, spesso delicatissimi, mandati dagli italiani a visitar le Fiandre; e non viceversa.*

*Tutto ciò è tanto più strano, perché ormai non ha più nulla a che vedere con la situazione di emergenza dell'immediato dopoguerra; quando, con esposizioni pensate bene e meglio dirette (Wittgens, Palluccchini) — e furono quelle dei 'Tesori d'Arte di Lombardia' e dei 'Capolavori Veneti' — si attese a raccoglier fondi da un paese di valuta pregiata com'è la Svizzera per servirsene ai bisogni più pressanti dei musei lombardi e veneti. Nessuna meraviglia se, in quei frangenti, le nostre opere d'arte furono come 'emigranti specializzati' in grado di spedir a casa, in brevissimo tempo, delle utili rimesse. Ma quella situazione è ormai superata, e, senza escludere che qualche opera residente in Italia possa, con le opportune cautele nella scelta, e persino debba — per la regola di contropartita — prestarsi per Mostre all'estero, ciò che ora più occorre è pensare ai casi nostri; alle mostre italiane in Italia; con un piano che faccia onore non soltanto alla nostra cultura ma alla nostra sollecitudine per le opere d'arte; ed evitando ogni improvvisazione retorica e d'apparato.*

*Qui occorre dire che l'Italia dopo la guerra ha dato prove bellissime in questo campo; non ha inscenato soltanto delle mostre, ma ha svolto con esse e accanto ad esse un lavoro imponente di recupero storico, che va dalla salvazione tecnica delle opere alla ricerca critica condotta più a fondo che per l'innanzi. (Per non parlar del recupero delle cose stesse, come è stato per quelle che s'erano involate in Germania e che il Siviero ci ha riguadagnato).*

*Ed è proprio dall'aspetto di quanto s'è già compiuto in questa zona che può presagirsi quale potrà essere la migliore divisione del lavoro anche in avvenire.*

*Da una parte vediamo infatti: le mostre di Bellini, di Vitale, del Caravaggio, del Tiepolo e persino di minori, come il Crespi a Bologna, il Magnasco a Genova, il Bazzani a Mantova, Lelio Orsi e il Fontanesi a Reggio Emilia; dall'altra: a Venezia, la Mostra dei cinque secoli e quella dei Musei Veneti; le due mostre di Genova,*

*quella di Parma, quella di pittura veneta nelle Marche allestita ad Ancona; la scultura pisana a Pisa, la scultura lignea meridionale a Napoli, la pittura veronese, friulana, bresciana, cremonese, tutte nelle loro sedi naturali. E, per rovesciare il principio che si dice il peccato e non il peccatore, qui al merito andrà strettamente congiunto il benemerente; Pallucchini, Moschini e il compianto Lorenzetti a Venezia; Baroni a Milano; Quintavalle a Parma; Sorrentino a Bologna; Morassi a Genova; Zampetti ad Ancona; Molajoli a Napoli; per non citare che i nomi legati ai fatti più salienti.* Bilancio di Mostre

*Ci si è mossi, cioè, o per avvicinare, per la prima volta, alla cultura del pubblico medio una grande figura dell'arte nostra, con una 'personale' quanto più possibile completa (ed è stato il caso del Bellini, di Vitale da Bologna, del Caravaggio, del Tiepolo, ecc.); oppure per attendere, sotto specie di mostra, a compiti di più ampia ricognizione regionale sulle opere d'arte che stanno in tutela delle varie soprintendenze e che, altrimenti, sarebbe troppo arduo visitare 'in loco', spesso poco accessibile, e medicare 'in loco' dalle ferite del tempo, degli uomini, delle guerre, dei cataclismi. Mostre come quelle di Venezia e di Ancona resteranno sempre memorabili (e non solo per gli studiosi) al pari delle grandi 'personali', alle 'one man's shows' del Bellini a Venezia e del Caravaggio a Milano.*

*Proprio su queste due strade, intendo, bisognerà proseguire il lavoro. Per le grandi 'personali' la lezione dei successi recenti basterà per invitare, anche in avvenire, a una scelta ben meditata del 'nominativo', donde procedere ai particolari dell'organizzazione con le cautele che ad ogni caso appariranno diverse.*

*E chiariamo meglio. Poniamo che a Venezia o a Milano si attenda fra breve, come si spera, a una mostra di Lorenzo Lotto. Nulla da eccepire sulla sede (o le sedi). Ma il 'nominativo' sarebbe scelto bene? Io credo di sì. È ben vero che il Lotto, nome molto pregiato in chamera studiorum, non è ancora nella 'mistica rosa' di quelli correnti sulla bocca del pubblico comune. Ma non è detto che una 'personale' non possa risultare in una rivelazione, e cioè in un'acquisizione durevole per la media cultura; anzi, come è stato per il Caravaggio, così prevedo che sarà per Lorenzo Lotto. Il pubblico verrà a contrarre stabile intimità con uno degli spiriti eletti della nostra pittura, presente nella straordinaria varietà dei suoi aspetti; giacché anche delle sue opere emigrate all'estero, parecchio potrà ottenersi senza sforzi troppo onerosi; e, anche non si potesse, v'è abbastanza in Italia per un'ampia ricognizione ciclica. Nell'occasione, per giunta, le pale d'altare discese dalle alte valli bergamasche e dai cocuzzoli marchigiani potranno trovare, dopo secoli d'incuria, medicazioni adeguate nel laboratorio di restauro che a ognuna di tali mostre dovrà affiancarsi in anticipo; per operare cioè a tutto agio e in tempo debito con*

*Bilancio di Mostre*

*risultati in cui, diversamente, la fretta dell'occasione resterebbe segnata con deplorevole evidenza e con sfregio, ahimé, permanente.*

*Un caso in apparenza analogo, ma, nei particolari, molto diverso, sarà invece quello di una mostra personale di Antonello. Se ne parla, perché è addirittura già in cantiere a Messina. Intanto: le opere superstiti di Antonello sono un esiguo manipolo, in confronto alle molte del Lotto; fra esse, pochissime quelle guadagnabili per una mostra così lontana; e tutte poi, sia per la maggiore antichità, sia per esser dipinte su tavola, sia perché spesso sottoposte in passato a speciali ingiurie climateriche e, persino, sismiche, sono giunte ormai a quel limite di resistenza, a quel punto di crisi che ne rende oggi delicatissimo il maneggio; e pericoloso ogni trasferimento per il cambio di temperatura inevitabile; e tanto più in una zona non molto temperata com'è la Sicilia. Con questo, non intendo che la mostra non si possa fare, ma che le accortezze dovranno essere, nel suo caso, moltiplicate, a cominciar dalla scelta dell'edificio dove ospitarla e dalla preferenza stagionale, via via fino a quelle cautele particolari che in gergo assicurativo, vanno, come si dice, 'da chiodo a chiodo'; forse perchè i chiodi sono, per i dipinti, i nemici più spietati.*

*E mi domando se, una volta ristretto il cómpito della 'personale' alla presentazione delle opere siciliane del grande maestro e di qualche altra le cui condizioni di resistenza siano preventivamente accertate, non sarà forse opportuno indirizzare e approfondire il lavoro, portandosi sull'altra strada delle 'mostre di ricognizione' regionale. A questo credo che abbia, del resto, già pensato il Bottari, strenuo propugnatore della mostra, se ha preferito intitolarla non solo ad 'Antonello' ma anche al 'Quattrocento Siciliano'. Il comitato ha davanti a sé il tema utilissimo di raccogliere dalla provincia, ove sono disseminati e, spesso,negletti, gli esemplari di quel secolo; e di sopperire alle esigenze preventive di un restauro per cui dovranno affluire sul luogo i migliori specialisti italiani. Ecco un compito nobilissimo per la regione siciliana, tanto provata dalla guerra anche nelle sue cose d'arte.*

*Così, questo nostro bilancio assume anche, almeno in parte, un aspetto preventivo. C'è altro da rammentare, in proposito? Le novelle sulle varie mostre leonardesche dell'anno prossimo, son ancora troppo vaganti per potersi consegnare qui. Ma qualche osservazione di principio si può già fare. E cioè che Leonardo, nelle opere, è anche più 'raro' di Antonello, epperciò anche più intrasportabile. Ché, a mio parere, non avrebbe significato trasferir due o tre tavole dagli Uffizi a Palazzo Strozzi (si parla infatti di una mostra a Palazzo Strozzi), quando è già sicuro che nulla o quasi del poco rimanente si ctterrebbe (a meno che si voglia fare onore agli amici della bottega del Verrocchio con i due pezzi superstiti della predella di Pistoja, che sono di Lorenzo di Credi). Ma forse le cose non stanno così e la Mostra si*

*è già assicurata il San Gerolamo del Vaticano, la Vergine delle Rocce e la Gioconda e la Sant'Anna del Louvre e la Ginevra Benci del principe Liechtenstein e la Dama dell'ermellino a Cracovia. Se è così, ben venga la mostra di Leonardo. Oppure ci si vuol restringere ai disegni? Questo può riuscir meglio. Ma mi domando se, invece di profondere denari in premi di assicurazione, e dato il progresso della tecnica riproduttiva in questa parte grafica, non sarebbe meglio impiegarli a pubblicare riproduzioni più accostabili, anche nel prezzo, di quelle nascoste nelle edizioni di lusso, sempre vietate al pubblico comune.* *Bilancio di Mostre*

*Questo si dice perché, anche nel piano delle 'personali', ci si voglia costantemente attenere al sano criterio del 'possibile', che è poi il criterio del buon senso; meglio essendo rinunciare affatto a un'impresa che farla a mezzo, pensandosi di colmare il resto con l'apparato retorico o con la sanatoria delle inaugurazioni solenni.*

*E, soprattutto: attendano le nostre valorose Soprintendenze alla seconda via, forse anche più meritoria, delle 'mostre di ricognizione' regionale, che potranno estendersi non solo alle valli più remote, ma anche agli antri, altrettanto impervî, che sono i depositi delle nostre gallerie; dove tanto materiale inestimabile è ancora ammonticchiato almeno dai tempi della guerra. Il Veneto è forse la regione più attiva pure in questo settore, se anche l'altro giorno, a Padova, ho avuto agio di ammirare il bellissimo lavoro di recupero che vanno compiendo nella selva del Museo, con scarsi mezzi ma con volontà decisa, il Prosdocimi e il Grossato. Perché l'Umbria e il Lazio non hanno ancora seguito questo esempio? Il problema, come si vede, si lega per molti fili con quello della riapertura, ormai troppo attesa, di parecchie gallerie provinciali e persino nazionali; talune anzi tra le più celebri, un tempo. E súbito si vede intervenire nella discussione quella donna velata, quella misteriosa e deperibile scienza che ha nome 'museografia'. Bisognerà dunque risponderle un'altra volta.*

r. l.

*Fortuna di due mostre.* [1]

Le reazioni degli studiosi, dei giornalisti, del pubblico alle due grandi 'personali' di Giovanni Bellini e del Magnasco sono state così vaste, varie e sintomatiche che un esame sereno e approfondito di esse potrebbe servire a fare il punto, con molto d'approssimazione al vero, sulle condizioni del gusto e della critica in Italia. Ma non s'intende, qui, andare oltre qualche osservazione immediata, qualche spunto problematico. Ci conforterà, dapprima, rilevare la frequenza dei visitatori, ch'è indice d'una partecipazione allargata a questo genere di manifestazioni (e si pensa a quel che ci potrebbe serbare il futuro in questo senso, se, principalmente con un vero insegnamento della storia dell'arte nella scuola media, si arrivasse a una immissione reale della cultura figurativa

[1] Queste note, vergate sui primi del 1950, vedono la luce ora perchè sono parse al direttore di questa rivista rincalzo abbastanza utile al suo 'Bilancio di Mostre nel dopoguerra'.

*Fortuna di due mostre*

nel circolo dei problemi comunemente sentiti). Ma il nostro soddisfatto consenso non va molto oltre: interessi allargati, sta bene; ma mille prove si sono avute, purtroppo, della scarsa capacità di discriminare la poesia dal talento, di giudicare secondo un'idea profonda e meditata del fatto artistico piuttosto che secondo indirizzi esteriori e facilmente romantici. E come potrebbe il pubblico coltivare in se stesso una capacità di discrezione che son proprio i quotidiani, i settimanali, le riviste di divulgazione a confondergli in capo, proponendogli assurde equivalenze? Bellini uguale, forse inferiore al Magnasco; questo è il risultato finale che resterà nella mente di molti, di troppi, a conclusione dell'annata artistica del 1949. Un risultato, francamente, da farci venire il mal di fegato. Sentite, ad esempio, queste righe d'una rivista certamente vivace e benintenzionata come la triestina 'Vernice':

'Usciamo oggi con un fascicolo dedicato al Magnasco, perché era nel nostro programma di quest'anno celebrare i due massimi avvenimenti artistici italiani e non solo italiani: la Mostra di Giovanni Bellini e quella del Lissandrino.'

Sentite i titoli di Leonardo Borgese sul quotidiano più diffuso d'Italia: l'uno pieno di sottaciuta ammirazione: 'Il Magnasco pittore religioso e disperato'; l'altro, sfumato di un ossequio alquanto ambiguo: 'Se il genio è pazienza nessuno maggiore del Giambellino'.

E come prendersela coi giornalisti o col pubblico? Mi consta per testimonianza diretta che un noto studioso italiano, uscendo di Palazzo Ducale, si è espresso in termini poco riguardosi per l'intelligenza del Giambellino; mentre, dalla cerchia culturale frequentata da quello studioso stesso, mi sono giunti giudizî entusiastici sul Magnasco. Se ne son lette ed ascoltate, su queste due mostre, veramente di tutti i colori. Non è sempre facile intendere a che sian dovute simili storture del giudizio e del gusto presso categorie così varie; ma è certo che vi debbon confluire, talora separatamente, talora in pericolosa combutta, gli ingredienti più disparati. Agiscono per un verso le applicazioni più frettolose dal formalismo (quante volte spicciolo, purtroppo) dei varî 'saper-vedere', che ingenerano un facile ma tenacissimo ossequio prima agli schemi, alle 'cifre', agli stilismi, che agli stili profondamente e poeticamente meditati; per un altro gl'impulsi del contenutismo più banale, dello psicologismo più immotivato, del moralismo più balordo. Una pennellata serpeggia, due toni contrastano, ed ecco si grida al drammatico, al tragico, al mistico; se un sentimento invece si calma in profondo, calandosi in una uguaglianza apparente di struttura e di tono, e súbito il senso di quella poesia sfugge, resta nascosto ai più. Dove si dimostra che certe ragioni della polemica romantica (fortissime centocinquanta, cento anni fa) si sono ormai capovolte, divulgandosi troppo e non riattingendo continuamente alle loro più profonde origini, in una valutazione dell'arte nuovamente, anche se inversamente accademica.

La suggestione grossamente romantica dei soggetti magnaschiani opera tuttora in pieno; ora più che mai, anzi. I boschi cupi e stormenti, la vita dei frati, le scene d'inquisizione, le sinagoghe, gli zingari, i soldati, le cortigiane: che ricca tastiera d'umanità, a rievocarla in parole; che effetto monotono, a incontrarla sulle tele! Salvo qualche più intenso o più lucido episodio, il Magnasco realizza le sue multiple 'occasioni' con un talento di spadaccino precipitoso: il suo pennello è fulmineo come una lama, ma s'impunta quasi sempre sulle stesse stoccate. Là dove ci par di avvertire, a prima occhiata, la vita in tormento d'una figura, il nostro spirito visivo scopre ben presto, purtroppo, il piglio sempre uguale d'una eterna torsione, buona a 'tutto esprimere'; che finisce

con l'esprimere poco (un'estrema reviviscenza, insomma, di vecchio spirito manieristico; e della parte corsiva e bizzarra del manierismo, non certo di quella veramente tormentosa e profonda di Michelangelo, come — incredibile a dirsi — ha creduto di scorgervi il Borgese). Là dove ci par di avvertire, a primo acchito, la turbinosa vita d'un dramma di sentimento e di stile, il cavallone mutevole d'un tragico gorgo chiaroscurale, ecco che l'occhio, condotto dai guizzi della luce, si sente irretito via via in un'astuta trama di ellissi, di trapezî, di schemi saputamente contrappesati. Annoia, alla fine, scoprire che il dramma d'una Deposizione si muta in un giuoco d'altalena; meraviglia accorgersi che certi alberi concitatissimi, ribelli, si vanno ad iscrivere fin troppo docilmente in certi passaggi prestabiliti, anche se bizzarramente prestabiliti (che alti lamenti invece, da parte di tanti romantici di buona bocca, se un paesista bolognese del '600 mostra di predisporre, e quanto più semplicemente, le quinte frondose d'un calmo paesaggio romano!); irrita vedere che le scene 'diaboliche' di sinagoga sono brillantemente 'strappate' sui passi obbligati e contrapposti d'un balletto (e son queste le parti che trapassano negli aspetti più caduchi del genio assai più altamente poetico del Guardi). Si è domandato il Longhi, e a buon diritto, per il Tintoretto: '...che cosa dire di un pittore che si metteva in furia per schematizzare?' La domanda torna alle labbra, aggravata, per il Magnasco. E se fosse vero (come si dice comunemente, e del resto a torto) che i disegni rispecchiano l'artista nella sua più immediata spontaneità, che brutto indizio pel Magnasco quei suoi disegni, in genere timidi, ingrati, accademici se mai ce ne furono. Il fatto è che la maggiore sincerità che poteva spremere da sé la natura caricata e beffarda di questo stravagante 'professore del disegno' gli nasceva anzi, mi par certo, soltanto sulla punta flessibile del pennello. *Fortuna di due mostre*

La reazione di fronte al Bellini dovrebbe seguire, io credo, un cammino esattamente opposto; purtroppo buona parte del pubblico e della critica, soprattutto giornalistica, ha dimostrato di non sapervisi inoltrare. Troppi son rimasti perplessi, ad esempio, di fronte alle sue grandi pale d'altare. Si sono presto arrestati, io credo, oltreché di fronte al metro ormai insolito per chi sia avvezzo alle mostre moderne, anche, e soprattutto, al preponderare apparente di uno schema grandiosamente calcolato di composizione prospettica. Il preliminare intellettualismo di quello schema li ha sviati dall'intendere la sua lenta, profonda immersione nell'unità, dolce, ricca, di un cosmo spirante di forme e di sentimenti: l'alito interno che lo vivifica ne fa la sostanza poetica, rivelata pian piano allo spettatore più attento e meglio consigliato. E a chi non cogliesse la continuità, l'inestinguibile presenza di quel respiro, era fatale che la mostra dovesse sembrare un'aggiunzione spesso arbitraria di membra discrepanti. Stimolata da un'idea falsamente gelosa dell'originalità dell'artista (di senso, ripeto, banalmente romantico), e dell'unità della sua ispirazione, troppa gente ha sentenziato rapidamente sulle attribuzioni, togliendo questa o quell'opera al catalogo del maestro. Il concetto profondo e storicamente vivo e concreto della personalità in svolgimento, tuffata nel fiume mutevole e molteplice della cultura e della vita (e le acque di quel fiume durarono a scorrere, per il Giambellino, circa settant'anni) sfugge a questi fanatici della personalità a senso unico, misurabile in una formula rapida; e si capisce come un pittore monotono e sostanzialmente immobile come il Magnasco faccia al caso loro. Una stessa idea, monotona e 'unitaria', s'eran prefigurata del Bellini, sui fondamenti di preconcetti stilistici o psicologici. Ci si può render conto assai bene di quanto poco essi abbiano inteso della sua lunga, miracolosa

*Fortuna di due mostre*

parabola; per forza, direi quasi, dovevan fioccare le esclusioni, i dubbî, gli stupori per le attribuzioni più recenti (ma il fatto che questi dubbî non tocchino le più antiche, fa quasi supporre che alcuni giornalisti non si siano nemmeno dati la pena di leggersi il catalogo della mostra). Purtroppo questi dubbî sono stati espressi con uno spirito di così corrivo scetticismo, nei riguardi degli sforzi più severi e illuminanti della critica, da toccar quasi il cinismo e l'irresponsabilità. A Venezia le voci correvano rapidamente, e la ben nota forza di propagazione delle idee errate si esercitava a insidiare la più legittime convinzioni, nelle menti almeno debolmente fondate. In questa specie di contagioso corto circuito stabilitosi fra il Palazzo Ducale e i tavolini di Piazza San Marco, ho sentito alcuni miei giovani amici (e tutt'altro che privi d'intelligenza) affermare con foga come questa mostra indicasse chiaramente che la storia del Bellini era tutta da rifare: non dirò i capolavori estremi del maestro (le 'Tre Età', il 'Noè Ebbro'), ma persino il polittico di San Zanipolo tornava in quarantena. Non son rimaste parole se, tanto per un esempio, Mr. Giles Robertson (Università di Edimburgo) lo scarta decisamente dall'opera del Giambellino; e che dire delle troppe opinioni espresse da nostri sperimentati studiosi, come il Coletti, il Brandi e tanti altri? Quanto all'orgia dello scetticismo giornalistico, ci sarebbe da sorriderne, se le opinioni espresse su quotidiani e settimanali non fossero investite di una più immediata responsabilità di fronte al gran pubblico. In una specie di gara intrecciata, che so, fra Borgese e la Sarfatti (ma di che cosa si va a impacciare questa signora!) si sono usate, per le accettazioni o per le ripulse, singolari categorie critiche: intanto, i dipinti 'psicologicamente' non belliniani (come se costoro avessero conosciuto il Bellini di persona, caratteri e umori); poi, i ritratti di Bellini che non possono guardare fuori del quadro (cade perciò il ritrattino di Bergamo e la 'nobile, recisa (?) testa dell'Umanista'); il viola non è colore usato dal Bellini (ed ecco condannato uno dei capolavori della maniera lievemente intinta di fiammingo — 'ponentina', dicevano allora —, la Pietà Donà dalle Rose dell'Accademia di Venezia; ma come adirarsi col Borgese, se un critico come il Brandi dubita di quell'analogo capolavoro ch'è il Crocefisso Niccolini?). È un rosario di episodî che si potrebbe allungare, snocciolato via via dalla fretta, dall'incompetenza, dalla banalità; talvolta, purtroppo, dalla mala fede e dal fatto personale. E al pubblico, che attende ancora lumi dalla critica, sia pure con fiducia progressivamente decrescente, chi pensa davvero, seriamente, con la mano sul cuore?

Dalle mie giornate di studio veneziano, da quelle prime sdegnate reazioni ruminate fra me e me a sentirne tante, e così incongruenti, mi s'è formata pian piano un'immagine del Bellini in figura del sublime San Sebastiano di San Zanipolo, a sopportare con virile rassegnazione i freccioni svarianti (o non erano piuttosto 'svarioni freccianti'?) sul suo corpo di calmo eroe. Davvero, 'se il genio è pazienza nessuno maggiore del Giambellino!'

*Fr. Arc.*

*Pittura francese dell'Ottocento all' 'Orangerie'.*

Con la mostra 'Impressionnistes et romantiques français dans les musées allemands' sono tornati nel cuore di Parigi un buon numero di capolavori francesi emigrati in Germania per l'intelligenza e il coraggio di critici e mercanti d'arte tedeschi della fine del secolo scorso e dell'inizio di questo. Bisogna dire 'coraggio', anche: l'introduzione fatta al catalogo da Carl Georg Heise avverte che nel 1896 Hugo von Tschudi, direttore

della Galleria Nazionale di Berlino, fece i primi acquisti da Durand-Ruel, e come conseguenza perdette il suo posto, per l'intervento dell'indignato Guglielmo II. È questa una 'moralité' di quelle che purtroppo non si sono illustrate in Italia, paese fra tutti il più povero di opere impressioniste — orse perché uomini come Diego Martelli hanno avuto a che fare con autorità ancor più retrive di quelle tedesche. *Impressionisti francesi*

Una ventina almeno di capolavori assoluti, opere già viste in riproduzioni ed ammirate col latente rammarico delle occasioni disperate. Basta citare: il 'Don Chisciotte' di Daumier, della Nuova Pinacoteca di Monaco; di Manet 'L'esecuzione di Massimiliano' (1867) del museo di Mannheim, 'La colazione nello studio' (1868-69) col ragazzone in paglietta e 'La barca di Monet' (1874), ambedue della Nuova Pinacoteca di Monaco, 'Dans la serre' (1879) della Galleria Nazionale di Berlino; di Cézanne 'La tranchée con la montagna S.te Victoire' (1867-70) e la 'Natura morta con la commode' (1883-87) anch'essi a Monaco, 'Le fumeur accoudé' (1895-900) del museo di Mannheim, 'Case di Bellevue con piccionaia' (1888-92) del Museo Folkwang di Essen; di Renoir 'Sisley e la moglie' (1868) del museo di Colonia, 'La fine della colazione' (1879) di Francoforte, 'Le marronnier en fleurs' (1881) della Galleria Nazionale di Berlino, e il ritratto della signora Lériaux (1882), del museo di Amburgo; di Van Gogh alcuni fra i più bei paesaggi: 'Il ponte levatoio' di Colonia, 'La veduta d'Arles' di Monaco, 'Il campo di papaveri' di Brema, tutti e tre dell'88-89, e il ritratto di Armand Roulin (88) del museo di Essen.

Gli autori esposti sono: Géricault, Corot, Delacroix, Daumier, Courbet, Manet, Pissarro, Degas, Monet, Cézanne, Renoir, Sisley, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec — 79 opere in tutto —.

Abbiamo già citato il 'Don Chisciotte' di Daumier, col Sancio Pancia che si affaccia nella nebbia all'orizzonte — dopo averlo conosciuto in riproduzioni stupisce di non trovarci che una traccia di terra rossa — e dove il turchino puro del cielo fa cantare tutto il quadro: l'arancio e il rosso del cavallo e della terra e il nero del cavaliere.

Di Courbet sono belle cose: 'La vague' (1870, Brema) e 'La natura morta con mele' (1871, Monaco). Noteremo anche un giovanile paesaggio, 'La vanne d'Optevoz' (1854, Monaco), dove scopriamo un Courbet paesaggista inizialmente attento ai modi e ai suggerimenti, direi all'ispirazione, di Corot, anche se con un impegno cromatico nuovo.

Di Manet possiamo seguire tutta l'evoluzione: dall'impostazione spagnola del ritratto di Z. Astruc (1863, Brema), di tonalità grigia avvivata da rossi e gialli, ma un po' inerte e dai neri catramosi, all' 'Esecuzione di Massimiliano' e la 'Colazione nello studio', dove l'atmosfera si libera ma la soluzione dei rapporti tonali-cromatici, di estrema raffinatezza, testimonia ancora la ricerca. Poi, 'La partie de croquet à Paris' (1873, Francoforte), 'La barca di Monet' (74), insolitamente esatta e spazialmente definita malgrado l'esecuzione affocata, lo studio per 'Il cantante Faure nella parte di Amleto' (77, Amburgo) — come dimenticare in questo, le pennellate e striature di materia cromatica, fra il bianco acceso e il nero-viola, su fondo grigio, così precise nel suggerimento spaziale e che tanto insegneranno a De Pisis? —; segnano un'adesione più piena alla poetica impressionista; con esse viene condotta a termine la liberazione del cromatismo atmosferico dall'iniziale ristrettezza tonale, per un più affidato abbandono ai suggerimenti della visione immediata. Con 'Dans la serre' (78), il pittore può tornare alle precisate superfici del suo inizio, ma nella preziosità ariosa della materia fermentano atmosfere ed intuizioni luministiche nuove: una vittoria, lo sbocco di una vita

*ressionisti francesi* di attività e di ripensamento — altro che superficialità di Manet! —, conquista piena della 'facilità difficile' dei grandi maestri. Finché nel 'Lilla bianco in un vaso di vetro' (82, Berlino), di due mesi prima della morte, gli azzurri i verdi e i bianchi sul fondo bruno sono pura rivelazione di luce sotto specie di cromatismo cristallizzato e rifranto.

Monet, lo possiamo osservare nelle opere giovanili, fra il courbettismo della 'Camille ou la dame en robe verte' (66, Brema) e il corottismo della 'Chiesa di St. Germain l'Auxerrois' (66 anch'essa, Berlino), corottismo meditato in una più immediata adesione al reale, rinnovato da un'intuizione di plein-air nel velluto delle piante e nel perlaceo delle mura. Fra le altre opere 'Campi di primavera' (87, Stoccarda) è delle belle della maturità.

Di Degas sono presenti due grandi cose: il 'ritratto di donna (M.me Gaujelin)' (1867, Amburgo), in relazione con le teste della famiglia del 'Jeu de Paume' e 'Devant le miroir' (89, Amburgo), un'opera che sarà fra le più ricche di suggerimenti per Toulouse-Lautrec nella semplicità d'impostazione della intensa e pura ed acida materia cromatica.

Anche Cézanne, come Manet, lo possiamo seguire dal principio alla fine in opere esemplari. 'La tranchée', dipinta fra i 28 e i 30 anni, è già un grande capolavoro. L'incontro dello studio di Courbet e della tradizione costruttiva italiana si risolve in un entusiasmo di scoperta e d'invenzione che l'osservatore rinnova e rivive in intensa creatività giovanile, nella partitura, esatta ma piena di respiro, degli azzurri, degli ocria, dei rossi. Dopo un simile quadro, i paesaggi morandiani del '15-'20, non saranno una novità, ma una conferma, un'autorevole variante.

La connessione strutturale si fa meno certa nelle prime opere impressioniste: 'La Seine a Bercy' (73-75, Amburgo), 'L'autoritratto' (75-77, Monaco), quello col berretto da notte bianco, 'La veduta di Auvers-s-Oise' (75-77, Wuppertal), quadri in cui il cromatismo di origine veneziana è quanto mai suggestivo, ma forse più proposto che elaborato. Ma la riuscita vittoriosa si matura e diventa trionfo nelle tre opere successive: 'La natura morta con la commode' (83-87) tutta condotta su un'impaginazione di rosso-neri su cui stridono, racchiusi in rigore compositivo, il verde del vaso, l'azzurro del 'compotier', il giallo delle mele, il bianco della tovaglia, l'ocria della carta da parati; 'Le case di Bellevue con piccionaia' (88-92), dove il verde-ocria delle piante invade il quadro, in un gonfiore, in un respiro di forme che sembra evadere dai limiti delle dimensioni della tela (esatta esemplificazione del pensiero: 'quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude'). Finché questa 'plénitude' si rassoda e diventa dinamicamente repressa nel 'Fumeur accoudé' — il capolavoro della mostra, suggerirebbe l'entusiasmo del momento —.

Ma accanto a quello di Manet e di Cézanne c'è il trionfo di Renoir. In 'Lise à l'ombrelle' (67, Essen) la struttura è ancora acerba, il courbettismo meno digerito e assimilato che, per esempio, nella 'Camilla' di Monet. Forse per una maggiore prepotenza della personalità, perché ecco un anno dopo la maturazione piena di una consapevolezza stilistica nel 'Ménage Sisley'. Davanti a quest'opera mi viene naturalmente al pensiero l'aneddoto dell'incontro di Renoir con Cennino Cennini, anche se riguarda in realtà la vecchiaia dell'artista. Tanto quest'opera è condotta con intelligente e consapevole meticolosità di mestiere, proprio da attento primitivo. E la pienezza della connessione cromatica acquista tanto maggiore forza di convinzione da questa conchiusa e definita attenzione. Nella 'Bohémienne Lise' (stesso anno 1868, Galleria nazion. di Berlino) le stesse caratteristiche si manifestano con un più di libertà

compositiva sostenuta da un appoggio a suggerimenti e ricordi di Courbet — un Courbet più prezioso e scoperto. Del 1873 è 'L'allée cavalière au Bois de Boulogne (L'amazone)' del museo di Amburgo: una larga diffusione di materia cromatica, disposta secondo ampie misure decorative; quali diverranno proprie delle grandi composizioni di Bonnard, per intenderci — si pensi allo 'stagno' del museo d'arte moderna di Parigi —. *Impressionisti francesi*

Ma ecco il trionfo di Renoir definirsi pienamente nelle ultime tre opere: 'La fine della colazione' (79), 'Madame Lériaux' (81), 'Le marronnier en fleurs' (82). La prima una splendida 'unione' di verdi e rosa pallidi animati da neri e turchini profondi: opera però quanto mai ineffabile e che disarma il critico. In essa, come nella 'M.me Lériaux', le proposizioni dell'Impressionismo appaiono portate ai termini estremi, fino alla negazione di essi. L'unione luministico-cromatica proposta dall'Impressionismo, diventa modulazione pura nel senso cézanniano, fino alla negazione, meglio al sottinteso assoluto del volume e del senso plastico. Di qui a Matisse non c'è che il trapasso di una consapevolezza teorica. Davanti a simili opere mi sembra diventi manifesto l'abuso del riferire che si fa questa consapevolezza ai suggerimenti di Gauguin, pittore le cui riuscite si riveleranno col tempo parziali.

Si vedano le sue opere qui esposte. La più convincente è la 'Jeune fille couchée' (96, Monaco), sacra natività tahitiana, dove la stalla è condotta su modi che fanno pensare al migliore Derain 'fauve' e certi movimenti — le teste delle due figure in secondo piano, gli accessori barbarici, le gambe della donna distesa — sono veramente belli. Ma ecco ci raffredda l'incongruenza di quel nimbo così assurdo ed inutile, insopportabile direi, da suggerire né più né meno che una incapacità di consapevolezza critica ed artistica. Quando poi si passa ad un quadro come 'Cavalieri in riva al mare (Iles Marquises)' (1902, Essen), l'affrettatezza, l'indefinito, l'incapacità di concludere si fanno evidenti.

Insomma, per tornare a Renoir, mi sembra che un quadro come 'M.me Lériaux' spiega molto meglio il sorgere, a distanza di venti anni, della poetica fauve; anche perché i 'Fauves' non rinnegano il principio impressionista di una realizzazione dei dati cromatici in funzione di visione imposta dal dato reale. Mai la loro concezione, come in Gauguin, si baserà su presupposti strettamente formali, intellettualistici. Anche in composizioni come 'Luxe, calme, volupté', 'La musica', 'La danza', il tema intellettuale è elaborato nei termini di un'impostazione cromatico-decorativa completamente poggiata su precedenti esperienze di visione diretta.

Per tornare alla mostra, diremo che fra le opere di Sisley 'Una strada a Marly' (71, Mannheim), e soprattutto 'Rive della Senna in Autunno' (Francoforte) sono fra le belle opere di questo pittore, mentre le due di Toulouse-Lautrec — 'Ragazza nello studio del pittore' (88, Brema) e 'La fille du sergent de ville' (90, Amburgo) — non sono delle più rappresentative.

Di Van Gogh, abbiamo detto, sono giunti alcuni fra i suoi capolavori. Ma non citeremo fra questi i famosissimi 'Girasoli' (1888, Monaco), opera in cui la materia cromatica, quanto mai rara, appare però legata, imprigionata da una volontà di suggerimenti realisticamente allucinati.

Non nell'abbandono all'allucinazione, ma nella fedeltà ai suggerimenti della visione — nella maniera più libera e personale — Van Gogh si rivela pittore di gran classe. Nel 'Ritratto di Armand Roulin', per esempio, di intonazione generale verde, che si riscalda di giallo nella giacca. Consiglierei di non affidarsi, nel giudizio di quest'opera, alla riproduzione in colori a formato quasi d'originale che appare nelle vetrine

*Impressionisti francesi*

delle librerie d'arte, riproduzione falsata in una resa sciatta e come sfibrata, dai rapporti cromatici incerti; mentre in realtà le poche tonalità di verde nel fondo, di giallo nella giacca, di rosso nel volto, di bruno-turchino nel cappello, riescono ad un'acuta ed esattissima connessione.

Pittore di grande levatura Van Gogh è nel 'Ponte-levatoio', esatto e preciso nella resa atmosferica come una predella trecentesca, — Duccio, citerei —. Più abbondante e folto è in 'Campi di papaveri' e 'Veduta d'Arles', quadri dove il segno cromatico caratteristico del pittore ci informa in maniera particolarmente chiara della sua consapevolezza teorica nel richiamo alla pittura piatta di origine orientale; ma dove questo segno, nello stesso tempo, per la sua disposizione in chiave di suggerimento di profondità, riesce ad una generale evocazione spaziale quanto mai efficace e suggestiva. Onde un'antinomia fra senso spaziale e concezione in superficie, che il pittore risolve e definisce al punto giusto, e che lega l'osservatore ad una contemplazione sospesa ed acuta, come in presenza di un lucido mistero. In queste riuscite, non nelle allucinazioni spettacolari, la sua presunta pazzia è acume pungente d'intuizione.

Per completare la rassegna, diremo che i Pissarro sono dei più andanti e che Géricault, Corot, Delacroix sono quali il Louvre e il Petit-Palais già documentano ampiamente.

*Lando Landini*

*Redattore responsabile:* Anna Banti S.T.E.B. - BOLOGNA (XI-1951)

## Biblioteca di Paragone

*Poesia, Narrativa, Critica*

---

*Attilio Bertolucci*

**LA CAPANNA INDIANA**

*Poesie*

PREMIO VIAREGGIO 1951

*seguiranno*

PIERO BIGONGIARI

**IL SENSO DELLA LIRICA ITALIANA**

*e altri studi*

M.me CALDERON DE LA BARCA

**VITA AL MESSICO**

*a cura di* EMILIO CECCHI

**STUDI**

*di* GIUSEPPE DE ROBERTIS

**ANNA E BRUNO**

*di* ROMANO BILENCHI

*Romanzi di*

C. E. GADDA *e* ANNA BANTI

*e saggi di*

GIANFRANCO CONTINI, HORACE WALPOLE

etc.

---

**SANSONI FIRENZE**

# INDICI
*di*
# PARAGONE

1951
ARTE

## INDICE DEGLI AUTORI

*(Le lettere fra parentesi dopo i titoli degli scritti indicano: (a) i saggi; (b) i contributi all'antologia di artisti; (c) gli appunti varî su libri, mostre, ecc. Le citazioni in parentesi quadra si riferiscono ai brani riportati nell'antologia di critici. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista, il tondo la pagina).*


[*AGUCCHI, Giovan Battista*: Sul Caravaggio; **17**, 45.]
[*ALGAROTTI, Francesco*: Sul Caravaggio; **21**, 48.]
*ARCANGELI, Francesco*: Appunti per una storia di De Pisis; **19**, 27-46 (*a*).
— Tracce di Wiligelmo a Cremona; **21**, 7-20 (*a*).
— Un frammento di Amico Aspertini; **17**, 40-44 (*b*).
— Hans Dietrich Gronau; **13**, 63-64 (*c*).
— Fortuna di due Mostre; **23**, 73-76 (*c*).
[*ARGENVILLE (D'), A. J.*: Sul Caravaggio; **21**, 46-47.]
[*AZEGLIO (D'), Roberto*: Sul Caravaggio; **23**, 30-31.]
[*BALDINUCCI, Filippo*: Sul Caravaggio; **19**, 61-62.]
*BANTI, Anna*: Per 'Helena' di Evelyn Waugh; **13**, 58 (*c*).
— Quaderno di Vuillard; **13**, 62-63 (*c*).
[*BERENSON, Bernhard*: Sul Caravaggio; **23**, 43-44.]
*BERTOLUCCI, Attilio*: Picasso; **19**, 63-64 (*c*).
[*BLANC, Charles*: Sul Caravaggio; **23**, 38.]
*BOLOGNA, Ferdinando*: La Sacra Conversazione di Monaco - Argomenti per la restituzione di un Tiziano; **17**, 23-29 (*a*).
[*BORSIERI, Gerolamo*: Sul Caravaggio; **17**, 46.]
*BRIGANTI, Giuliano*: Milleseicentotrenta, ossia il barocco; **13**, 8-17 (*a*).
— Mattia Preti, i Seicentofili e gli snobs; **15**, 45-49 (*b*).

[*BURCKHARDT, Jacob*: Sul Caravaggio; **23**, 33-35.]
[*BURGER (THORÉ), W.*: Sul Caravaggio; **23**, 38-39.]
[*CARDUCHO, Vicente*: Sul Caravaggio; **17**, 50-51.]
*CARITA', Roberto*: Un Battistello ritrovato; **19**, 50-54 (*b*).
*CAUSA, Raffaello*: Paolo Porpora e il primo tempo della 'natura morta' napoletana; **15**, 30-36 (*a*).
*CELLINI, Pico*: Della Fontana Maggiore di Perugia; **15**, 17-22 (*a*).
[*CHANTELOU-BERNINI*: Sul Caravaggio; **17**, 54.]
[*CHESNEAU, Ernest*: Sul Caravaggio; **23**, 39.]
*CLARK, John*: Commento al 'Trattato' del Mancini; **17**, 46 (*c*).
[*COCHIN, Ch. N.*: Sul Caravaggio; **21**, 48-49.]
[*COINDET, John*: Sul Caravaggio; **23**, 30.]
[*CORTONA (DA), Pietro*: Sul Caravaggio; **17**, 51-52.]
*CREMONA, Italo*: 'Acctilene'; I, **23**, 64-68 (*c*).
[*CRESPI, Luigi*: Sul Caravaggio; **21**, 47-48.]
[*DE BROSSES, Charles*: Sul Caravaggio; **21**, 45.]
[*DE DOMINICI, Bernardo*: Sul Caravaggio; **21**, 45-46.]
[*EISENMANN*: Sul Caravaggio; **23**, 42.]
[*FELIBIEN DES AVAUX, André*: Sul Caravaggio; **19**, 62-63.]
[*FRY, Roger*: Sul Caravaggio; **23**, 48-49.]
[*GAUTIER, Théophile*: Sul Caravaggio; **23**, 40-41.]
[*GIGLI, Giulio Cesare*: Sul Caravaggio; **17**, 45-46.]
[*GIUSTINIANI, Vincenzo*: Sul Caravaggio; **17**, 49-50.]
*GRASSI, Luigi*: Considerazioni intorno al 'Polittico Quaratesi'; **15**, 23-30 (*a*).
— Editoriale - Dei concorsi a cattedre di Storia dell'arte nei licei; **21**, 3-6.
— Dommatismo di un 'discorso estetico'; **21**, 56-64 (*c*).
*INCISA DELLA ROCCHETTA, Giovanni*: I 'Baccanali Chigi' di Nicolas Poussin; **15**, 36-45 (*b*).
[*KALLAB, Wolfgang*: Sul Caravaggio; **23**, 49-51.]
[*KUGLER, Franz*: Sul Caravaggio; **21**, 55-56; **23**, 28-29.]
*LANDINI, Lando*: Pittura francese dell'Ottocento all'Orangerie; **23**, 76-80 (*c*).
[*LANZI, Luigi*: Sul Caravaggio; **21**, 50-51.]
[*LEVESQUE, M.*: Sul Caravaggio; **21**, 51-53.]
*LONGHI, Roberto*: Stefano Fiorentino (1943); **13**, 18-40 (*a*).
— Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano; **15**, 3-17 (*a*).
— Il Caravaggio e i suoi dipinti a San Luigi dei Francesi; **17**, 3-13 (*a*).
— La 'Giuditta' nel percorso del Caravaggio; **19**, 10-18 (*a*).
— Sui margini caravaggeschi; **21**, 20-34 (*a*).

— Volti della Roma caravaggesca; **21**, 35-39 (*a*).
— Prima Cimabue, poi Duccio; **23**, 8-13 (*a*).
— Due resti di un paliotto di Ambrogio Lorenzetti; **23**, 52-54 (*b*).
— Una Crocefissione di Pietro Lorenzetti; **23**, 26-27 (*b*).
— Editoriale: Il livello medio della nostra cultura artistica; **13**, 3-7.
— Editoriale: Consuntivo caravaggesco; **19**, 3-9.
— Editoriale: Dei restauri; **23**, 3-7.
— P. Barocchi, 'Il Rosso Fiorentino', Roma, 1950; **13**, 58-62 (*c*).
— La Mostra di Arezzo (1950); **15**, 50-63 (*c*).
— Berenson, B., Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama, Firenze, 1951; **15**, 64 (*c*).
— Ricordo di Angelo Cecconi; **15**, 64 (*c*).
— Commenti all'antologia caravaggesca; **17**, 44-62 (*c*).
— Per 'Passages' di Henri Michaux; **19**, 54 (*c*).
— Commenti all'antologia caravaggesca; **19**, 61-63 (*c*).
— Commenti all'antologia caravaggesca; **21**, 43-56 (*c*).
— Un ritrovamento eccezionale; **21**, 64 (*c*).
— Commenti all'antologia caravaggesca; **23**, 28-53 (*c*).
— Bilancio di mostre nel dopoguerra; **23**, 68-73 (*c*).
— [Dialogo tra il Caravaggio e il Tiepolo; **23**, 57-64.]
[*MALVASIA, C. Cesare*: Sul Caravaggio; **17**, 57-58.]
[*MANCINI, Giulio*: Sul Caravaggio; **17**, 46-49.]
[*MANDER (VAN), Karel*: Sul Caravaggio; **17**, 44-45.]
[*MENGS, A. R.*: Sul Caravaggio; **21**, 49.]
[*MEYER, Julius*: Sul Caravaggio; **23**, 41-42.]
[*MICHAUX, Henri*: Da 'Passages'; **19**, 54-61.]
*MONTUSCHI, Bice*: Il problema di Tommaso da Modena Miniatore; **17**, 13-22 (*a*).
[*MORELLI, Giovanni*: Sul Caravaggio; **23**, 42-43.]
[*ORLANDI, Pellegrino*: Sul Caravaggio; **21**, 43.]
[*PALOMINO Y VELASCO, Antonio*: Sul Caravaggio; **21**, 45.]
[*PASSERI, G. B.*: Sul Caravaggio; **17**, 58-62.]
[*PILES (DE), Roger*: Sul Caravaggio; **21**, 43-44.]
*PUERARI, Alfredo*: Di una predella dell'Aleni; **17**, 35-40 (*b*).
*RAIMONDI, Giuseppe*: La congiuntura metafisica Morandi-Carrà; **19**, 18-27 (*a*).
[*RAMDOHR (VON), F. W.*: Sul Caravaggio; **21**, 50.]
[*REYNOLDS, Josuah*: Sul Caravaggio; **21**, 47.]
[*RICHARDSON, Jonathan*: Sul Caravaggio; **21**, 44.]
[*RIEGL, Alois*: Sul Caravaggio; **23**, 44-48.]

[*ROSINI, Giovanni*: Sul Caravaggio; **23**, 29-30.]
[*RUSKIN, John*: Sul Caravaggio; **23**, 31-32.]
[*SANDRART, Joachim*: Sul Caravaggio; **17**, 55-57.]
[*SCANNELLI, Francesco*: Sul Caravaggio; **17**, 52-54.]
[*SCARAMUCCIA, Luigi*: Sul Caravaggio; **17**, 54-55.]
[*SCHMERBER, Hugo*: Sul Caravaggio; **23**, 51.]
[*SCHOELCHER, Victor*: Sul Caravaggio; **21**, 54.]
[*SELVATICO, Pietro*: Sul Caravaggio; **23**, 37-38.]
[*SPRINGER, Anton*: Sul Caravaggio; **23**, 35-37.]
[*STENDHAL*: Sul Caravaggio; **21**, 54.]
[*TAINE, H.*: Sul Caravaggio; **23**, 39-40.]
*TOESCA, Ilaria*: Un altro pannello della pala di Santa Monica di Antonio Vivarini; **19**, 47-48 (*b*).
— Un uffiziolo del Maestro di Santa Marta; **21**, 41-43 (*b*).
— Pietro di Giovanni Ambrosi: una miniatura; **23**, 27-28 (*b*).
[*VIARDOT, Louis*: Sul Caravaggio; **23**, 32-33.]
[*VILLOT, Frédéric*: Sul Caravaggio; **23**, 32.]
*VOLPE, Carlo*: Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentine-senesi nel quarto decennio del Trecento; **13**, 40-52 (*a*).
— Proposte per il problema di Pietro Lorenzetti; **23**, 13-26 (*a*).
— Una Crocifissione di Niccolò Tegliacci; **21**, 39-41 (*b*).
— Vaccarino, P., Nanni, Firenze, 1950; **17**, 62-64 (*c*).
— [Dialogo del Caravaggio e di un cieco; **23**, 53-57.]
[*WAUGH, Evelyn*: Da 'Helena;' **13**, 55-58.]
*ZERI, Federico*: Per il catalogo di Leonardo Boldrini; **13**, 54-55 (*b*).
— Inediti del supposto 'Cecchino da Verona'; **17**, 29-32 (*b*).
— Due Santi di Bonifacio Bembo; **17**, 32-35 (*b*).
— Un pannello della pala di Santa Monica di Antonio Vivarini; **19**, 46-47 (*b*).
— Una lunetta di Girolamo di Benvenuto; **19**, 48-50 (*b*).

## INDICE DEI NOMI

*(In questo indice i nomi in tondo sono degli artisti; quelli in corsivo dei critici o scrittori citati: quelli in maiuscoletto delle persone cui è dedicata una trattazione particolare. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista; il tondo, la pagina).*

A

*Agincourt Seroux, G. B.*, **21**, 58; **23**, 31. *Aglio, Giuseppe*, **17**, 36. *Agucchi, G. Battista*, **17**, 45. *Ainaud, Juan*, **15**, 17; **21**, 21, 25. Albani, Francesco, **13**,

12; **17**, 54, 57; **23**, 30. Alberti, Cherubino, **23**, 61. Alberti, L. B., **15**, 24; **19**, 26. Albertinelli, Mariotto, **15**, 61. ALENI, TOMASO, **17**, 35-40 (tavv. 22-25). *Algarotti, Francesco*, **21**, 47, 48; **23**, 30, 31, 58. Allori, Alessandro, **15**, 62. Allori, Cristofano, **17**, 46. Altichiero, **13**, 32. Ambrosi, v. Pietro di Giovanni Ambrosi. Amedei, Giuliano, **15**, 51. Andrea da Bologna, **17**, 16. Andrea da Firenze, **13**, 22, 38. Andrea di Giusto, **15**, 52, 56. Andrea Pisano, **17**, 63; **21**, 40. Andrea del Sarto, **13**, 20; **21**, 29. Angelico (Fra Giovanni da Fiesole, detto il Beato), **13**, 26, 29; **15**, 53, 56, 57; **23**, 31, 32. Angelo (d'), Filippo, **21**, 38. *Angioletti, G. B.*, **13**, 7. Angiolo di Lorentino, **15**, 61. *Antal, Friedrich*, **13**, 61; **15**, 26. Antelami, Benedetto, **21**, 12, 16, 20. Antonello da Messina, **13**, 34; **21**, 32; **23**, 70, 71. *Apollinaire, Guillaume*, **19**, 24. Apollonio di Nestore, **13**, 3. *Arcangeli, Francesco*, **13**, 61; **17**, 21. Arcangelo di Cola da Camerino, **15**, 56. *Argenville (d')*, *A. J.*, **21**, 46, 52. *Aristotele*, **15**, 46. Arnolfo di Cambio, **15**, 20, 21, 22. Arp, Jean, **23**, 66. Arpino, (Giuseppe Cesari, detto il cav. d'), **17**, 3, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 44, 45, 47, 50, 51, 53, 56, 57, 58, 59, 60; **21**, 37, 43, 44, 54; **23**, 45, 47, 58, 60. *Arslan, Wart*, **17**, 28. ASPERTINI, AMICO, **17**, 40-44 (tav. 28). *Azara (d')*, *Nicola*, **21**, 49. Azeglio (d'), Massimo, **23**, 30. *Azeglio (d')*, *Roberto*, **23**, 30, 31.

B

Baburen, Theodoor (Dirck) van, **15**, 12; **17**, 50; **21**, 47. Baço, Jacomar, **21**, 43. Baglione, Giovanni, **15**, 7, 10, 11, 14, 15; **17**, 4, 5, 6, 9, 11, 44, 59; **19**, 17; **21**, 35, 36, 37, 38, 45; **23**, 44, 45, 47, 49. *Baldini, Antonio*, **19**, 31. *Baldinucci, Filippo*, **19**, 61; **21**, 46. Baldovinetti, Alesso, **15**, 57. *Baratono, Adelchi*, **21**, 59. *Bariola, Giulio*, **15**, 51. Barna da Siena, **13**, 52; **15**, 54; **21**, 41. BAROCCHI, PAOLA, **13**, 58, 62. Baroccio, Federico, **17**, 50, 52; **23**, 37. *Baroni, Costantino*, **15**, 17; **19**, 4; **23**, 71. Bartoli, Amerigo, **19**, 31. Bartolo di Fredi, **13**, 49; **15**, 54; **21**, 41. Bartolomeo della Gatta, **15**, 50, 51, 52, 58, 59, 60, 61, 63. Bartolomeo (Fra) della Porta, **13**, 20; **15**, 61; **17**, 63. Baschenis, Evaristo, **15**, 34. Bassano, Jacopo, **17**, 28, 29, 45; **23**, 50. Bassetti, Marcantonio, **15**, 12. Battistello, v. Caracciolo, G. B. *Baudelaire, Charles*, **19**, 24, 54; **23**, 40. Bazzani Giuseppe, **19**, 39; **23**, 70. Beccafumi, Domenico, **13**, 60. *Bellini, Bernardo*, **21**, 55. BELLINI, GIOVANNI, **23**, 73-76. Bellini, Giovanni, **13**, 55; **15**, 37, 42; **17**, 25, 43; **19**, 3; **23**, 31, 70, 71. Bellini, Jacopo, **15**, 27; **21**, 43. *Bellori, G. P.*, **15**, 3, 6, 7, 14, 15, 17, 38, 41; **17**, 4, 7, 8, 11, 44, 45, 46, 49, 51, 52, 54, 57; **19**, 10, 12, 61, 62; **21**, 28, 32, 33, 46, 48, 51, 52, 55; **23**, 29, 30, 31, 41, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 51. Bellotto, Bernardo, **19**, 43. Belvedere, Andrea, **15**, 32, 34, 36. BEMBO, BONIFACIO, **17**, 32-35 (tavv. 20-21). Bembo, Bonifacio, **17**, 31. Bembo, Gianfrancesco, **17**, 36. Benedetto da Maiano, **15**, 51. Benvenuto di Giovanni, **19**, 49. BERENSON, BERNHARD, **15**, 64. Berenson, Bernhard, **13**, 22, 41, 48, 51, 52, 53, 54; **15**, 18, 55, 58, 59, 60, 61; **17**, 26; **19**, 6, 7, 56; **21**, 21, 40, 46; **23**, 18, 22, 40. Bernini, G. L., **13**, 9, 10, 12, 13, 15; **15**, 14; **17**, 54; **21**, 37, 39. *Bertelé*, **19**, 54. *Bertola, Aurelio*, **23**, 31. *Bertolotti, Antonio*, **23**, 42. *Bertolucci, Attilio*, **13**, 7. *Bertoni, Giulio*, **21**, 11, 36. Bettera, Bartolomeo, **15**, 34. *Bettinelli, Saverio*, **13**, 9. BEVIGNATE (FRA), **15**, 19-22 (tavv. 9-11). *Biancale, Michele*, **19**, 5. Bicci di Lorenzo, **15**, 57; **17**, 29. Blake, William, **13**, 61. *Blanc, Charles*, **23**, 38, 42. *Blanche, J. Emile*, **13**, 62. *Blunt, Anthony*, **15**, 42. Boccaccino, Boccaccio, **17**, 36, 37, 38, 39. Boccati, Giovanni, **15**, 57. Boccioni, Umberto, **19**, 21. *Bode (von), Wilhelm*, **13**, 55, 64; **23**, 33. Boecklin, Arnold, **19**, 22. BOLDRINI, LEONARDO, **13**, 54-55 (tavv. 28-29). *Bologna, Ferdinando*, **21**, 25.

Bonecchi, Matteo, **15**, 63. *Bonello, Vincenzo*, **19**, 18. Boninsegna veneziano, **15**, 19, 20. Bonnard, Pierre, **19**, 34, 38. Bonnat, Léon, **13**, 38. Bononi, Carlo, **21**, 47. Bordone, Paris, **17**, 24; **23**, 50. *Borgese, Leonardo*, **19**, 7; **23**, 74, 75, 76. Borgianni, Orazio, **15**, 11, 12; **17**, 45; **19**, 8; **21**, 37, 45. Borromini, Francesco, **13**, 9, 10, 16. *Bottari, Giovanni*, **17**, 50. *Bottari, Stefano*, **23**, 72. Botticelli, Sandro, **15**, 64; **21**, 32. Botticini, Francesco, **15**, 57, 60. Boucher, François, **13**, 36. *Bouilhet, L.*, **21**, 57. Braccesco, Carlo, **17**, 33. Bracque, Georges, **19**, 20, 35. Brancusi, Constantin, **23**, 66. *Brandi, Cesare*, **13**, 41, 51; **17**, 31, 32; **19**, 34; **21**, 39, 41, 63; **23**, 14, 22, 24, 76. *Branzi, Silvio*, **19**, 5. *Briganti, Giuliano*, **13**, 60; **15**, 32; **21**, 39. Bronzino, Angelo, **15**, 15. *Brosses (de), Charles*, **23**, 40. Brueghel, Abraham, **15**, 33, 34, 35. Brueghel, Pieter il v., **13**, 53; **15**, 4. Brunelleschi, Filippo, **17**, 63, 64. *Bruno, Giordano*, **13**, 15, 16; **15**, 5. Buffalmacco, **13**, 39. *Burckhardt, Jacob*, **15**, 15; **21**, 26, 54, 55; **23**, 13, 33, 35, 40, 48. *Bürger (Thoré), W.*, **21**, 53; **23**, 38, 39. Butinone, Bernardino, **17**, 38.

## C

Calabrese (il cavalier), v. Preti, Mattia. *Calogero, Guido*, **21**, 59. Cambiaso, Luca, **13**, 61. *Campanella, Tommaso*, **13**, 15, 16. Campi (i), **15**, 4; **19**, 4; **23**, 51. Campi, Antonio, **15**, 4, 5; **17**, 35. Campi, Galeazzo, **17**, 35, 36, 37, 38, 39, 40. Campi, Giulio, **17**, 35. Campi, Vincenzo, **15**, 4; **17**, 35. *Campori, Giuseppe*, **21**, 25. Canaletto (Antonio Canal, detto il), **23**, 61. *Cantù, Cesare*, **17**, 59. Caporali, Bartolomeo, **15**, 58. Cappella, Francesco, **15**, 63. Cappiello, Leonetto, **19**, 24. Caracciolo, G. B., **19**, 50-54 (tavv. 26-28). Caracciolo, G. B. (detto il Battistello), **15**, 11, 17, 49; **21**, 45, 49. Caravaggio (il), **15**, 3-17 (tavv. 1-4); **15**, 64; **17**, 3-13, 44-62; **19**, 3-9, 10-18 (tavv. 1-5), 61-63; **21**, 20-34 (tavv. 8-14), 43-56; **23**, 28-53, 53-57, 57-64. Caravaggio (il), **13**, 4, 9, 15, 16; **15**, 46, 64; **19**, 50, 51, 53, 54; **21**, 7, 11, 14, 15, 17, 35, 37, 39; **23**, 66, 70, 71. *Cardarelli, Vincenzo*, **19**, 18, 29, 30. Carducho, Vicente, **15**, 8; **17**, 44, 50. Cariani, Giovanni, **17**, 23. *Carli, Enzo*, **15**, 53; **23**, 24. Carli (de'), Raffaele, **15**, 61. Carpaccio, Vittore, **23**, 31, 66. Carrà, Carlo, **19**, 18-27 (tavv. 13, 14, 17). Carrà, Carlo, **13**, 30; **19**, 27, 28, 35, 36. Carracci (i), **13**, 9, 11, 12, 13, 14; **17**, 50, 51, 57; **21**, 44, 60; **23**, 29, 35, 36, 41, 44, 52. Carracci, Agostino, **21**, 38; **23**, 36. Carracci, Annibale, **13**, 12, 16; **15**, 46; **17**, 7, 11, 54, 57; **19**, 19, 53; **21**, 26, 28, 38, 46; **23**, 30, 58. Carracci, Ludovico, **13**, 12; **17**, 43; **21**, 26, 28, 29, 47; **23**, 30. *Cartesio*, **23**, 64. *Casara, G.*, **15**, 24. Castagno (del), Andrea, **15**, 57, 58. Castellucci, Salvo, **15**, 63. Castiglione G. B. (detto il Grechetto), **13**, 14; **15**, 32; **23**, 60. *Cattaneo, Carlo*, **23**, 4. Cattani, Costanzo, **15**, 16. *Cavalcaselle, G. B.*, **13**, 22, 49, 64; **15**, 29; **17**, 23, 25, 26, 36, 42; **23**, 13, 29, 42. Cavallino, Bernardo, **15**, 37. Cavarozzi, Bartolomeo, **15**, 12. Cavicchioli, Giovanni, **19**, 29. *Cecchi, Emilio*, **13**, 7; **19**, 31. Cecchino da Verona, **17**, 29-32 (tavv. 17-19). Cecchino da Verona, **15**, 57. 'Cecco del Caravaggio', **15**, 11. Cecco di Pietro, **23**, 22. Cecconi, Angelo, **15**, 64. *Cecconi, Angelo*, **15**, 16, 30, 31, 46. Cellini, Benvenuto, **13**, 60. *Cellini, Pico*, **15**, 18; **19**, 10. Cennini, Cennino, **13**, 21, 30. Ceracchini, Gisberto, **19**, 8. Cerano (Crespi, G. B., detto il), **17**, 45. Cerquozzi, Michelangelo, **15**, 14. Cézanne, Paul, **19**, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 34; **21**, 32; **23**, 48, 67, 68, 77, 78. *Champfleury, J.*, **21**, 53. *Chantelou*, **17**, 54. Chardin, J. B. Siméon, **23**, 39. *Chastel, André*, **13**, 63. *Chéramy, H.*, **17**, 4. *Chesneau, Ernest*, **21**, 53. *Chiabrera, Gabriello*, **21**, 38. *Ciaccio, Lisetta*, **17**, 14. Cigoli (Ludovico Cardi, detto il), **15**,

62, 63; **17**, 7; **19**, 61. Cimabue, **23**, 8-13 (tavv. 1-2). Cimabue, **15**, 54; 23, 6, 16, 17, 20, 67. *Clark, John*, **17**, 44; **19**, 15; **23**, 48. *Clark, Kenneth*, 21, 64. Claudio Lorenese, **15**, 40, 46; **19**, 19. Clouet, François, **21**, 36. Cobaert, Jacob C., **17**, 5, 6. *Cochin, Ch. N.*, **21**, 47, 48, 49. Codde, Pieter, **23**, 46. *Coindet, John*, **23**, 30, 37. *Coletti, Luigi*, **17**, 14, 21; **23**, 76. *Comisso, Giovanni*, **19**, 38. Comodi, Andrea, **15**, 62. Coppo di Marcovaldo, **23**, 10. Cormon, Baudry, **13**, 38. Corot, J. B., **19**, 29, 31; **23**, 77, 80. Correggio (Antonio Allegri, detto il), **13**, 29, 32, 35; **15**, 64; **17**, 54; **21**, 44, 46; **23**, 31, 32, 40, 43, 46. Cortona (Pietro Berrettini, detto Pietro da), **13**, 9, 10, 13, 14, 16; **15**, 40, 49, 63; **17**, 44, 51, 54; **23**, 51, 59. Costa, Lorenzo, **23**, 43. Courbet, Gustave, **15**, 6, 15, 64; **21**, 27, 53, 54; **23**, 39, 42, 43, 77, 78, 79. Cozzarelli, Guidoccio, **15**, 60. Crabbeth, Wouter Pietersz, **23**, 49. Crespi, Giovanni Battista, v. Cerano. Crespi, Giuseppe Maria, **23**, 70. Crespi, Luigi, **21**, 47, 48; **23**, 31. Cristoforo da Bologna, **17**, 16, 19. Crivelli, Carlo, **15**, 60. *Croce, Benedetto*, **15**, 64; **21**, 59, 60, 61, 62, 63. Cusati, Gaetano, **15**, 33.

D

Daddi, Bernardo, **13**, 22, 27, 43; **21**, 40. Daniele da Volterra, **21**, 23. *Dante*, **23**, 10. Daumier, Honoré, **23**, 77. *David, Emèric*, **23**, 39. David, Gerard, **23**, 70. De Chirico, Giorgio, **19**, 8, 21, 22, 23, 27, 28, 36. Degas, Edgar, **19**, 34; **23**, 78. *De Grada, Raffaele jr.*, **19**, 8. Delacroix, Eugène, **13**, 63; **19**, 33, 40, 53, 54; **23**, 32, 53, 77, 80. *Dell'Acqua, G. A.*, **15**, 4. *Della Volpe, Galvano*, **21**, 60. Demetrio, **17**, 45. *De Micheli, Mario*, **19**, 8. *De Nicola, Giacomo*, **13**, 40, 41, 48, 52. De Pisis, Filippo, **19**, 27-46 (tavv. 18-22). De Pisis, Filippo, **13**, 7; **23**, 77. Derain, André, **19**, 19, 20, 22, 23, 26, 27; **23**, 79. *De Rinaldis, Aldo*, **15**, 30, 31; **19**, 52, 54. Desiderio (Monsù), **15**, 46. *Dewald, E. T.*, **13**, 49; **23**, 16. *Diderot, Denis*, **21**, 52. Dioscuride, **13**, 3. *Dohme*, **23**, 38, 41. Domenichino (Domenico Zampieri, detto il), **13**, 12; **15**, 46; **17**, 55; **21**, 44, 48, 50; **23**, 30, 47. Domenico di Michelino, **15**, 60. Domenico Veneziano, **15**, 58; **23**, 25, 69. *Dominici (de), Bernardo*, **15**, 31, 32, 33, 34, 47; **19**, 50, 52, 53; **21**, 45, 46. Donatello, **13**, 29; **17**, 62, 63, 64; **23**, 3. Dosso, **17**, 28. *Dubuffet, Jean*, **19**, 54. Duccio di Buoninsegna, **15**, 54; **23**, 6, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 80. Dufeu, Edouard, **21**, 53. *Dumas, Alessandro (padre)*, **19**, 23. Dumonstier, Pierre, **21**, 36. *Du Pays*, A. J., **23**, 40. Duquesnoy, François, **13**, 10, 14; **15**, 40, 41. Dürer, Albrecht, **23**, 32, 67. Duyster, Willem Cornelisz, **23**, 46. *Dvořák, Max*, **21**, 24.

E

*Eisenmann*, **23**, 41, 42. Elsheimer, Adam, **15**, 11, 13; **19**, 4; **21**, 22, 38. *Eluard, Paul*, **19**, 63. Empoli (Jacopo Chimenti, detto l'), **15**, 63. *Engelmann*, **23**, 41. *Engels, Friedrich*, **21**, 56. Ensor, James, **19**, 20. Ercole da Ferrara, v. Roberti.

F

Fachetti, Pietro, **21**, 36. Falcone, Aniello, **15**, 14, 31, 32, 33, 35. *Fanucci, Clemente*, **19**, 14. Faro, Ambrosiello, **15**, 33. Fattori, Giovanni, **23**, 67. *Federici, D. M.*, **17**, 13, 14, 21. *Fedro*, **13**, 3. Fei, Paolo di Giovanni, **15**, 54. *Félibien des Avaux, André*, **15**, 41; **17**, 44, 51; **19**, 62; **21**, 33, 43, 52. Ferrazzi, Ferruccio, **23**, 67. Ferroni, Egisto, **13**, 61. Fidia, **15**, 6; **21**, 14. *Fierens, Paul*, **19**, 34. Figino, Ambrogio, **15**, 4, 5. *Filangieri, Riccardo*, **21**, 41, 43. Finson, Louis, **15**, 11, 17; **21**, 34. *Fiocco, Giuseppe*,

15, 53; 17, 24, 25, 26, 28, 29; 19, 47. *Flaubert, Gustave*, 21, 56. *Focillon, Henri*, 21, 16. Fontanesi, Antonio, 23, 70. Foppa, Vincenzo, 17, 38, 40. *Fornari, Antonio*, 19, 5. Forte, Luca, 15, 33. Fouquet, Jean, 13, 30; 21, 43. Fra Bartolomeo, v. Bartolomeo (Fra) della Porta. Fragonard, Jean Honoré, 15, 38, 39; 19, 34; 21, 48. Francesco da Milano, 17, 24, 25. Franchi, Rossello di Jacopo, 17, 29. Francia, Francesco, 17, 44. Franciabigio (Francesco di Cristofano, detto il), 13, 59; 15, 61. *Friedländer, Walter*, 15, 37, 40, 42. Fry, Roger, 23, 48. Füssli, H. H., 13, 61.

G

Gaddi, Agnolo, 13, 22, 24, 28, 64. Gaddi, Giovanni, 13, 28. Gaddi, Taddeo, 13, 22, 24, 27, 28, 31. Galgario (Fra), v. Ghislandi. *Galilei, Galileo*, 13, 15, 16; 19, 24. *Gallaccini, Teofilo*, 21, 32. *Garrison, E. B.*, 23, 11, 12. Gauguin, Paul, 19, 23, 26; 23, 4, 67, 77, 79. Gaulli, G. B., (detto il Baciccia), 23, 59. *Gautier, Théophile*, 21, 53; 23, 40. *Gay, Walter*, 13, 62. Geest (de), Wybrand, 15, 17; 21, 31. Gennari, Benedetto, 15, 46. Genovesino, v. Miradori. Gentile da Fabriano, 15, 23-30 (tavv. 12-17). Gentile da Fabriano, 13, 32, 33, 38; 17, 29. *Gentile, Giovanni*, 21, 60. Gentileschi, Artemisia, 17, 55; 19, 18, 23, 32. Gentileschi, Orazio, 15, 10, 11, 12, 13, 46; 21, 27; 23, 32, 49, 51. *George, Waldemar*, 19, 33, 34, 39. Géricault, J. L., 21, 53, 54; 23, 39, 67, 77, 80. Gerini, Nicolò di Pietro, 13, 22. Gerolamo di Benvenuto, 19, 48-50 (tav. 25). Gerolamo da Cremona, 19, 49. *Gessner, Salomon*, 23, 31. Gherardo delle Notti, v. Honthorst. Ghiberti, Lorenzo, 13, 18, 19, 22, 23, 24, 28, 39, 47; 15, 24, 25, 28, 29, 53; 21, 36. Ghirlandaio, Domenico, 23, 43. Ghislandi, Vittore, (detto Fra Galgario) 19, 45. *Gigli, G. C.*, 17, 45. Giordano, Luca, 15, 49; 21, 48; 23, 59. Giorgione, 13, 20, 29, 32, 36; 15, 64; 17, 9, 23, 24, 25, 41; 21, 44, 51; 23, 5, 30, 45, 49, 50, 51, 59. Giottino, 13, 19, 20, 22, 23, 24, 28, 30, 34, 36, 37, 38, 40; 17, 30; 21, 40. Giotto, 13, 4, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 36, 39, 41, 42, 43, 44; 19, 21, 23, 25, 26, 27; 21, 11, 17, 40; 23, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 30, 66, 67. Giovanni d'Alemagna, 19, 46, 47. Giovanni del Biondo, 15, 52, 53, 55. Giovanni di Francesco, 15, 57, 60. Giovanni di Francesco da Imola, 15, 53. Giovanni da Milano, 13, 22, 28, 32, 38; 17, 18. Giovanni di Paolo, 15, 53, 55; 23, 28. Giovanni, Pisano, 15, 19, 22; 23, 14, 15, 17, 20. Giovanni dal Ponte, 15, 56; 17, 29, 30. Giovannino de' Grassi, 15, 28, 29. Giulio Romano, 17, 58; 23, 31, 43. *Giustiniani, Vincenzo*, 15, 7; 17, 50, 55, 56; 21, 38; 23, 43. Giusto de' Menabuoi, 13, 23, 38. Glicone, 15, 6. *Goethe*, 23, 23. *Goldoni, Carlo*, 23, 62. *Golzio, Vincenzo*, 15, 31. Gonin, Francesco, 21, 35. Goudt, Hendrick, 15, 13. *Govoni, Corrado*, 19, 27, 28, 32. Goya (de), Francisco, 13, 61; 15, 63; 19, 31, 33. Gramatica, Antiveduto, 15, 11; 19, 8; 23, 49. *Grasselli, Giuseppe*, 17, 36. *Grassi, Luigi*, 21, 61. *Grautoff, Otto*, 15, 37, 40, 41, 42; 21, 54. *Gravina, Cesare*, 13, 8. *Graziani, Alberto*, 15, 29; 21, 7, 8. Grechetto (il), v. Castiglione. Greco (Domenico Theotocopuli, detto il), 15, 11; 21, 45. *Green, Otis H.*, 21, 33. Grimaldi, G. Francesco, 15, 46. *Gronau, Georg*, 13, 63. Gronau, Hans Dietrich, 13, 63-64. Gros, Antoine J., 21, 54. *Grossato, Lucio*, 23, 73. *Gruner*, 23, 41. Guardi, Francesco, 19, 39, 44; 23, 75. Guccio di Mannaia, 23, 15. Guercino (Barbieri Gio. Francesco, detto il), 15, 46, 48; 17, 3, 54, 57, 59, 60, 61, 62; 19, 34; 21, 44, 48, 49, 51; 23, 30, 31, 34, 41. Guérin, Narcisse, 23, 39. Guidi, Virgilio, 19, 31. Guido da Siena, 23, 10, 18. *Guzzi, Virgilio*, 19, 5.

H

Haen (de), David, **21**, 47. Hals, Dirck, **23**, 46. Hals, Franz, **15**, 9, 13; **21**, 37, 54; **23**, 52. *Hanemann*, **17**, 24. *Hegel, G.*, **23**, 37. *Heise, C. Georg*, **23**, 76. Herrera, Francisco el Mozo, **15**, 34. *Hess, Jacob*, **17**, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 58; **19**, 12, 13, 16; **21**, 35; **23**, 52. *Hetzer, Th.*, **17**, 24. Honthorst (van), Gerard (detto 'Gherardo delle Notti'), **15**, 12; **17**, 50, 55; **23**, 31. *Hoogewerff, G. J.*, **15**, 30, 31, 35. *Hourticq, L.*, **17**, 22. *Huebner*, **23**, 43. *Hugo, Victor*, **21**, 57; **23**, 37, 38.

I

*Incisa della Rocchetta, Giovanni*, **15**, 32. Ingres, J. A. D., **15**, 15; **19**, 21; **23**, 66.

J

Jacobello del Fiore, **13**, 64. Jacone (Jacopo di Giovanni di Francesco, detto), **15**, 61. Jacopino di Francesco, **17**, 18, 21. Jacopo del Casentino, **13**, 26; **15**, 51, 54. Jacopo da Montagnana, **13**, 54. Janssens, Jan, **15**, 12. Jordaens, Jacob, **23**, 70. *Justi, Carl*, **21**, 45.

K

*Kallab, Wolfgang*, **23**, 35, 49, 51. *Kant, E.*, **23**, 31. *Kern, Joseph*, **13**, 41. *Kingsley Porter, A.*, **21**, 13. Klee, Paul, **13**, 53; **19**, 9, 20, 21. *Kluckhon, P.*, **21**, 18. Kokoschka, Oskar, **19**, 43, 45. *Krautheimer-Hess, Trude*, **21**, 18. *Kugler, Franz*, **13**, 22; **21**, 46, 54, 55; **23**, 33, 37, 40. *Kusenberg, A.*, **13**, 61.

L

Laer (van), Pieter, **15**, 14. *Lafenestre, G.*, **15**, 37. Lagneau, **21**, 36. Lana, Ludovico, **21**, 54. Lanfranco, **21**, 10. Lanfranco, Giovanni, **15**, 49; **21**, 45. *Langton Douglas, R.*, **23**, 9. *Lanzi, Luigi*, **13**, 18, 21, 59; **17**, 42; **21**, 47, 50; **23**, 29. Lappoli, Gio. Antonio, **15**, 61. *Lasinio, Carlo*, **13**, 52. La Tour, Georges Du Mesnil de, **15**, 13; **23**, 32. Laureti, Tomaso, **13**, 61. Le Brun, Charles, **21**, 44. Le Clerc, Jean, **15**, 11. *Lemaître, Jules*, **21**, 57. Le Nain, Louis, **21**, 22, 53; **23**, 39. Leonardo da Vinci, **13**, 3, 60; **15**, 64; **21**, 34; **23**, 50, 72, 73. Leoni, Ludovico, **21**, 36, 37. Leoni, Ottavio, **21**, 35-39 (tavv. 15-25). Leoni, Ottavio, **15**, 3, 16. *Lessing, Gotthold E.*, **21**, 58, 59. Le Sueur, Eustache, **23**, 39, 48. Levasseur, Charles, **21**, 25. *Levesque, M.*, **21**, 51. Liberale da Verona, **19**, 49. Lilio, Andrea, **13**, 59. 'L'Illustratore'. **17**, 18-19 (tavv. 10 b - 12). 'L'Illustratore', **17**, 14. Lippi, Filippo, **15**, 51; **19**, 47. Lippi, Lorenzo, **15**, 63. *Lipsio, Giusto*, **13**, 13. Lomazzo, Gio. P., **15**, 4, 8. Longhi (i), **17**, 12. Longhi, Onorio, **17**, 48. Longhi, Pietro, **23**, 62. *Longhi, Roberto*, **13**, 9, 14, 41, 54, 55; **15**, 16, 23, 28, 29, 31, 32, 33, 47, 48; **17**, 14, 15, 20, 23, 25, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 41, 42, 62, 63; **19**, 46, 48, 51, 52, 53; **21**, 5, 7, 8, 12, 40, 58; **23**, 12, 15, 16, 21, 22, 49, 75. Lorentino d'Andrea, **15**, 52, 58. Lorenzetti (i), **13**, 33; **23**, 15. Lorenzetti, Ambrogio, **13**, 40-52 (tavv. 18-25), 52-54 (tavv. 26-27). Lorenzetti, Ambrogio, **15**, 50, 54; **21**, 40; **23**, 17, 19, 25, 26. *Lorenzetti, Giulio*, **23**, 71. Lorenzetti, Pietro, **23**, 13-26 (tavv. 3-14), 23, 26-27 (tav. 15). Lorenzetti, Pietro, **13**, 26, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53; **15**, 51, 54; **21**, 41. Lorenzo di Credi, **23**, 72. Lorenzo Monaco, **13**, 64; **15**, 26, 56, 57; **17**, 29, 31. Lorenzo di Nicolò, **15**, 55; **17**, 29. Loth, Onofrio, **15**, 36. *Lothe, André*, **23**, 52. Lotto, Lorenzo, **15**, 4; **17**, 41, 43; **21**, 27; **23**, 71. *Louchheim, Aline*, **23**, 6, 8. Luca di Tomé, **15**, 54.

M

'Maestro degli Arcangeli', **15**, 58. 'Maestro di Assisi', **23**, 16. 'Maestro del Bambino Vispo', **15**, 52, 57. 'Maestro di Castellare', **23**, 11. 'Maestro del Codice di San Giorgio', **13**, 26; **21**, 40. 'Maestro della Crocefissione Griggs', **15**, 56. 'Maestro di Figline', **13**, 42. 'Maestro di Fucecchio', v. 'Maestro delle Nozze degli Adimari'. 'Maestro del Giudizio di Paride', v. Cecchino da Verona. 'Maestro di Griselda', **15**, 60. 'Maestro della Maddalena', **15**, 54. 'Maestro della Madonna Straus', **15**, 56. 'Maestro dei Mesi di Ferrara', **21**, 20. 'Maestro di Montajone', **23**, 11. 'Maestro di Montefalco', **13**, 51. 'Maestro delle Nozze degli Adimari', **15**, 56. 'Maestro dell'Osservanza', **15**, 55. 'Maestro dei Profeti', **21**, 8. 'Maestro del Reliquiario di Frosini', **23**, 14, 18. 'Maestro della Santa Cecilia', **13**, 24. 'MAESTRO DI SANTA MARTA', **21**, 41-43 (tavv. 27-28). 'Maestro di San Miniato', **15**, 47, 60. 'Maestro del San Pietro', **23**, 10. 'Maestro di Traiano', **13**, 3. 'Maestro del Trittico di Digione', **13**, 49; **23**, 24. 'Maestro di Varlungo', **15**, 54. 'Maestro delle Vele', **13**, 26, 27, 30, 31, 42. 'Maestro del 1419', **17**, 29. Maffei, Francesco, **19**, 39. *Magagnato, Licisco*, **19**, 5. MAGNASCO, ALESSANDRO, **23**, 73-76. Magnasco, Alessandro, **19**, 39; **23**, 70. *Mahon, Denis*, **15**, 38, 41, 42; **17**, 9, 45, 46; **19**, 13, 14, 15, 16; **23**, 52. Maitani, Lorenzo, **17**, 63. *Malaparte, Curzio*, **23**, 64. *Malraux, André*, **23**, 52. *Maltese, Corrado*, **19**, 8. *Malvasia, C. C.*, **17**, 11, 41, 42, 43, 57, 59; **19**, 11, 61; **21**, 44, 48. *Mancini, Giulio*, **15**, 11; **17**, 4, 9, 10, 11, 44, 46, 49; **19**, 15; **21**, 46; **23**, 42, 49. Manet, Edouard, **13**, 38; **15**, 6, 15, 64; **19**, 32, 33, 34, 35, 37, 40; **21**, 53, 54; **23**, 4, 43, 48, 77, 78. Manfredi, Bartolomeo, **15**, 12, 45; **19**, 63; **21**, 49; **23**, 35, 41, 51. *Mann, Thomas*, **15**, 64. *Manzoni, Alessandro*, **21**, 35. Manzù, Giacomo, **23**, 65. *Marangoni, Matteo*, **15**, 16, 30, 31; **21**, 27, 28; **23**, 52. Marcillat (de), Guglielmo, **15**, 61. Margaritone, **15**, 51, 53, 63. *Mariani, Valerio*, **15**, 20, 47. *Marino, G. B.*, **15**, 38; **17**, 4, 7, 8, 10; **21**, 38. Mariotto di Nardo, **15**, 52, 55; **17**, 29. Marquet, Albert, **19**, 35. Marseus van Schrieck, Otto, **15**, 35. *Martelli, Diego*, **23**, 77. Martini, Simone, **13**, 46, 47, 52; **21**, 40; **23**, 17, 18, 25, 66. *Martino de' Garrati*, **23**, 28. *Marx, Karl*, **21**, 56. MASACCIO, **21**, 64. Masaccio, **13**, 4, 22, 24, 29, 39, 45; **15**, 23, 24, 25, 26, 28, 50, 51, 56; **17**, 63; **19**, 16, 21, 25; **21**, 11, 15, 17; **23**, 5, 25, 27, 69. Maso di Banco, **13**, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 38, 40, 42, 44, 46, 52, 53; **21**, 40; **23**, 21, 23, 25, 27. Masolino, **13**, 20, 32, 43; **15**, 23, 24, 25, 28, 29; **17**, 31, 35; **19**, 47; **21**, 64. *Massani, Gio. Antonio*, v. *Mosini*. Matisse, Henri, **13**, 53; **19**, 20, 21, 36, 37; **23**, 4, 79. Matteo di Giovanni, **15**, 60, 64. *Mayer, A. L.*, **21**, 45. Mazzola, Filippo, **17**, 38, 39. *Meiss, Millard*, **23**, 6, 8, 10, 11. Meloni, Altobello, **17**, 36. *Melville, Herman*, **19**, 28. *Mengs, A. R.*, **13**, 8, 18; **15**, 14; **21**, 49. *Merimée, Prosper*, **21**, 53. Metsys, Quentin, **23**, 70. *Meurgey, J.*, **21**, 42. *Meyer, Julius*, **23**, 41, 42. *Mezio, Alfredo*, **19**, 8. MICHAUX, HENRI, **19**, 54. Michelangelo Buonarroti, **13**, 3, 9, 60, 61; **15**, 8, 51, 53, 64; **17**, 49; **21**, 47, 48, 56, 64; **23**, 3, 27, 31, 40, 43, 46, 49, 52, 75. Michele da Firenze, **15**, 53, 57. Michele di Matteo, **15**, 29. *Michelet, Jules*, **21**, 56. *Milizia, Francesco*, **13**, 8, 9, 17. *Miniaci*, **19**, 5. Miralheti, Jean, **17**, 35. Miradori, Luigi (detto il Genovesino), **15**, 13. Modigliani, Amedeo, **23**, 67. Mola, Pier Francesco, **13**, 14. *Molajoli, Bruno*, **23**, 71. *Molière*, **21**, 57. Monet, Claude, **19**, 40; **23**, 77, 78. *Montaigne (de), Michel*, **13**, 8. Monti (de), Antonio, **21**, 36. Moore, Henry, **23**, 66. Mor, Anthonis, **21**, 38. MORANDI, GIORGIO, **19**, 18-27 (tavv. 7-10, 15-16). Morandi, Giorgio, **13**, 7; **19**, 28, 31. *Morassi, Antonio*, **19**, 46; **23**, 71. Morazzone (P. Fr. Mazzucchelli, detto

il), **17**, 45. *Morelli, Giovanni*, **13**, 64; **23**, 33, 42, 43. *Moretti, Marino*, **19**, 28, 32. Moretto da Brescia (Alessandro Bonvicino, detto il), **15**, 4; 23, 50. *Morigia, Paolo*, **17**, 46. Morisot, Berthe, **13**, 62. Moroni, G. B., **15**, 4. *Morpurgo Tagliabue, G.*, **21**, 57, 60, 61. *Morrison, R. C.*, **19**, 50. *Moschini, Vittorio*, **23**, 71. *Mosini, Gio. Atanasio*, **17**, 45. Murillo, Bartolomé Esteban, **23**, 47, 48. Musso, Nicolò, **15**, 12. Muziano, Gerolamo, **17**, 5, 6, 7.

N

*Nagler, G. K.*, **23**, 41. Nanni di Banco, **17**, 62-64. Nanni, Gerolamo, **21**, 38. Nardo di Cione, **13**, 36, 38, 64. *Neal, Thomas*, v. *Cecconi Angelo*. Neri di Bicci, **15**, 60. *Niccoli, R.*, **13**, 45. Nicola Pisano, **15**, 19. Nicolò, **21**, 8, 18. Nicolò di Giacomo, **17**, 14, 15, 16, 19, 22. Nicolò di Segna, **15**, 54. *Nolhac (de), Pierre*, **15**, 38, 39. Nuzzi, Mario, detto Mario dei Fiori, **15**, 32, 34.

O

*Offner, Richard*, **13**, 23. Oppo, C. E., **19**, 31. Orcagna (gli), **13**, 22. Orcagna, Andrea, **13**, 22, 38, 64. *Orlandi, Pellegrino*, **21**, 48; **23**, 31. Orsi, Lelio, **23**, 70. *Ortega y Gasset, José*, **21**, 23, 24. *Ortolani, Sergio*, **15**, 30, 31, 34. *Ottinger*, **17**, 24. *Ottonelli, Gio. D.*, **17**, 51.

P

Pacchiarotto, Giacomo, **15**, 61. *Pacchioni, Guglielmo*, **19**, 4. Pacheco, Francisco, **21**, 45. Pacino di Bonaguida, **13**, 24. *Pacioli Luca*, **13**, 35. Pagani, Gregorio, **15**, 62. Paladino, Filippo, **13**, 59. Palma il vecchio, **13**, 20; **17**, 23, 43. *Pallucchini, Rodolfo*, **19**, 28, 34, 39, 42; **23**, 70, 71. *Palomino y Velasco, Antonio*, **21**, 24, 45, 48. *Panni, A. M.*, **17**, 36. *Panofsky, E.*, **13**, 41. *Panzini, Alfredo*, **19**, 28. Paolo Schiavo, **15**, 56; **17**, 34. *Papini, Roberto*, **19**, 5. Parmigianino (Francesco Mazzola, detto il), **13**, 60. *Pascoli, Giovanni*, **19**, 28, 32. *Passeri, G. B.*, **15**, 14, 41; **17**, 3, 58, 59; **19**, 61. Passignano (Domenico Cresti, detto il), **17**, 7, 50; **19**, 61. *Pavolini, Corrado*, **23**, 65. Pecori, Domenico, **15**, 61. *Peltzer, A. R.*, **15**, 41. Penni, G. Francesco, **23**, 43. 'Pensionante del Saraceni', **15**, 11. *Perkins, F. M.*, **13**, 45; **19**, 50. Perugino (Pietro Vannucci, detto il), **15**, 51, 59; **17**, 38. *Péter, A.*, **23**, 16. Peterzano, Simone, **15**, 4; **19**, 4, 16. *Petrarca, Francesco*, **17**, 63. *Petrogalli, P.*, **17**, 13. *Phillips, Claude*, **13**, 59. Piazzetta, G. B., **21**, 48. Picasso, Pablo, **19**, 63-64. Picasso, Pablo, **13**, 53; **19**, 20, 21, 22, 23, 45; **23**, 67. Piero della Francesca, **13**, 24; **15**, 50, 51, 54, 56, 57, 58, 59, 60; **19**, 24, 25; **21**, 43; **23**, 25, 52. Pietro di Domenico, **15**, 61. Pietro di Giovanni Ambrosi, **23**, 27-28 (tav. 16). *Piles (de), Roger*, **21**, 43, 44. Pirreico, **17**, 45. Pissarro, Camille, **19**, 34, 40. *Planiscig, Leo*, **17**, 62. *Platone*, **15**, 46; **19**, 20, 26. *Plinio il vecchio*, **13**, 18. Poccetti, Bernardino, **15**, 62. Polidoro Caldara da Caravaggio, **15**, 64; **17**, 48; **21**, 46; **23**, 23, 43. *Poliziano, Angelo*, **13**, 4. Pollajolo, Antonio, **13**, 60; **15**, 57, 58, 59; **21**, 32; **23**, 40. Pomarancio, (Cristoforo Roncalli, detto il), **17**, 50, 58, 59, 62; **19**, 61; **21**, 29, 45. Pontormo (Jacopo Carrucci, detto il), **13**, 60, 61; **15**, 61. Pordenone, Gio. Antonio, **17**, 24, 25, 36, 41. Porpora, Paolo, **15**, 30-36 (tavv. 18-21). Porro, G., **23**, 28. Portelli, Carlo, **15**, 61. Pourbus (i), **21**, 36. Pourbus, Frans, **19**, 18; **21**, 36. Poussin, Nicolas, **15**, 36-45 (tavv. 22-23). Poussin, Nicolas, **13**, 10, 14; **15**, 13, 46; **17**, 51, 54; **19**, 19, 26, 63; **21**, 44, 52. Pozzo, Andrea, **23**, 59. Preti, Mattia (detto il Cavalier Calabrese), **15**, 45-49 (tav. 24). Preti, Mattia, **15**, 13, 64; **23**, 41. Primaticcio, Francesco, **13**, 60.

*Procacci, Ugo*, **15**, 63. Procaccini, G. Cesare, **17**, 45. *Prosdocimi, Alessandro*, **23**, 73. *Prota Giurleo, Ulisse*, **15**, 32, 33. *Proudhon, P. J.*, **21**, 57. Provenzale, Marcello, **21**, 38. *Pudelko, G.*, **17**, 32; **19**, 46, 48. *Puerari, Alfredo*, **15**, 33. Puligo (Domenico Ubaldini, detto il), **15**, 61. Pulzone, Scipione, **21**, 36.

Q

*Quatremère de Quincy*, **13**, 9; **21**, 58. *Quinet, Edgar*, **21**, 56. Quintavalle, A. Ottaviano, **23**, 71. Quosta (Della), Francesco, **15**, 33.

R

Raffaelli, J. F., **13**, 62. Raffaello Sanzio, **13**, 3, 8, 12; **15**, 61, 64; **17**, 49, 54, 58, 63, 64; **19**, 52; **21**, 29, 34, 44, 53; **23**, 3, 25, 31, 37, 38, 43, 44, 45, 49, 52, 66. Ragghianti, C. L., **21**, 56-64. *Raggiunti, R.*, **21**, 59. *Raimondi, Giuseppe*, **13**, 7; **19**, 27, 29, 32, 33, 34, 37, 45. *Ramdohr (von), F. W.*, **21**, 48, 50; **23**, 9, 33. *Rasmo, Nicolò*, **17**, 32. *Réau, Louis*, **21**, 54. Recco, Giacomo, **15**, 32, 33. Recco, Giuseppe, **15**, 30, 34, 36. Regnier, Nicolas, **15**, 12; **23**, 51. Rembrandt, **13**, 29; **15**, 10, 13, 14; **21**, 30, 48, 52, 54; **23**, 30, 31, 32, 34, 36, 46, 48, 52, 58, 60. *Renan, Ernest*, **21**, 57. Reni, Guido, **13**, 12; **17**, 50, 54, 57, 58, 59, 60; **21**, 32, 44, 45, 46, 48, 51; **23**, 30, 31, 36, 39, 41, 45. Renoir, Auguste, **13**, 29, 36, 37; **19**, 19, 22, 24, 63, 64; **23**, 67, 77, 78, 79. Reynolds, Josuah, **21**, 47, 50. Ribera (de), Jusepe (detto lo Spagnoletto), **17**, 49, 50; **21**, 45, 47, 48, 50; **23**, 41, 43, 48, 50. Ribot, A. Th., **21**, 53. *Ricci, Corrado*, **17**, 43; **23**, 35. Ricci (i), **19**, 39. *Ricciotti, G.*, **19**, 51. *Richa, Giuseppe*, **15**, 23. *Richardson, Jonathan*, **21**, 46. *Richtenberger, E.*, **15**, 37. *Ridolfi, Carlo*, **19**, 46. *Riegl, Alois*, **21**, 58; **23**, 33, 35, 44. *Rio, A. François*, **23**, 31. *Ripamonti, Giuseppe*, **15**, 5. Robbia (Della), Andrea, **15**, 53. Robbia (Della), Luca, **13**, 32; **15**, 53; **17**, 63, 64. *Robert, C.*, **15**, 28. Roberti (de), Ercole, **23**, 5. *Robertson, Giles*, **23**, 76. Romanelli, G. Francesco, **17**, 54. Romanino, Gerolamo, **17**, 28, 36, 41. Rombouts, Theodoor, **15**, 12. Rosa, Salvatore, **21**, 48, 54; **23**, 31, 32. *Rosini, Giovanni*, **17**, 59; **23**, 29, 30. Rosselli, Matteo, **15**, 63. Rossellino, Bernardo, **15**, 51, 53. Rossetti, D. G., **13**, 58. Rosso fiorentino, **13**, 58-62 (tavv. 30-31). Rosso fiorentino, **15**, 61. Rosso, Medardo, **15**, 9. Rosso perugino, **15**, 19. Rouault, Georges, **13**, 30; **19**, 36. Rousseau, Henri, **19**, 25, 28. Rubens, **13**, 13, 14, 15; **15**, 10, 43; **17**, 50; **19**, 4; **21**, 37, 44; **23**, 31, 32, 48, 51, 66, 70. *Rumohr (von), Friedrich*, **13**, 22; **21**, 55, 58; **23**, 9. Ruoppolo (i), **15**, 33. Ruoppolo, G. Battista, **15**, 30, 33, 34, 36. *Ruskin, John*, **13**, 22; **23**, 31, 39. Rustici, Gio. Francesco, **23**, 49. Ruysdael, Jacob, **23**, 31.

S

Sacchi, Andrea, **13**, 10, 14; **17**, 54. *Sacchi, Federico*, **17**, 36. Sagrestani, Gio. Camillo, **15**, 63. *Sainte-Beuve, Auguste*, **23**, 40. Saint Non (abbé de), **21**, 48. Salini, Tommaso, **21**, 38. Salmi, Mario, **15**, 50-63. *Salmi, Mario*, **17**, 16. *Salomon, Jacques*, **13**, 62. *Sandrart (von), Joachim*, **15**, 13; **21**, 48, 53. Sanseverinati (i), **15**, 57. Sansovino, Andrea, **15**, 53. *Sansovino, Francesco*, **19**, 46, 48. Sansovino, Jacopo, **13**, 60. *Santayana, George*, **15**, 64. Santi, Giovanni, **15**, 18. Santi di Tito, **15**, 62; **17**, 7. Santini, Bernardino, **15**, 63. Saraceni, Carlo, **15**, 11, 12; **21**, 22, 49; **23**, 42. Sartorio, Aristide, **23**, 67. Sassetta (Stefano di Giovanni, detto il), **13**, 43; **15**, 55, 57; **17**, 31. Savoldo, Gerolamo, **15**, 4. *Scannelli, Francesco*, **17**, 44, 52; **23**, 51. *Scaramuccia, Luigi*, **17**, 44, 54, 55; **21**, 49;

23, 51. Schedoni, Bartolomeo, **15**, 48. *Schlosser (von)*, *Julius*, **13**, 22; **17**, 50, 51, 52, 54, 55, 58; **19**, 61; **21**, 43, 45; **23**, 49. Schmarsow, August, **15**, 28. *Schmerber, Hugo*, **23**, 51. *Schmidt, W.*, **23**, 41. *Schoelcher, Victor*, **21**, 54. Schoenfeld, J. H., **21**, 38. *Schubring, Paul*, **13**, 22. *Schudt, Ludwig*, **17**, 46. *Schweitzer, E.*, **17**, 36. Scipione, **19**, 36. Scorel (van), Jan, **21**, 46. Seghers, Daniel, **15**, 35. Segna di Bonaventura, **15**, 54. Sellajo (del), Jacopo, **15**, 60. *Selvatico, Pietro*, **23**, 30, 37. Serodine, Giovanni, **15**, 13; **21**, 48, 53. Seurat, Georges, **19**, 20, 26, 64; **21**, 27. *Shakespeare, William*, **15**, 17. Signorelli, Luca, **15**, 52, 58, 59, 61, 63; **17**, 16. Simone dei Crocefissi, **17**, 18, 19. Simone fiorentino, **15**, 53. *Sinibaldi, Giulia*, **13**, 41. *Sinisgalli, Leonardo*, **13**, 7. *Sirèn, Oswald*, **13**, 22, 23; **15**, 23, 28. Sisley, Alfred, **19**, 34, 40; **23**, 64, 77, 79. *Siviero, Rodolfo*, **23**, 70. *Socrate*, **19**, 20. Soffici, Ardengo, **19**, 30, 31. Soggi, Nicolò, **15**, 61. Sogliani, Gio. Antonio, **15**, 61. Solmi, Sergio, **13**, 7; **19**, 33. *Sorrentino, Antonino*, **23**, 71. Soutine, Chaim, **19**, 34, 35, 36, 38. Spada, Lionello, **17**, 57; **23**, 41. Spadarino (Gio. Antonio Galli, detto lo), **15**, 11. Spadini, Armando, **19**, 30, 31, 32, 33. Spagnoletto (lo), v. Ribera. Spinelli, Parri, **15**, 51, 55, 56, 57, 58, 63. Spinello Aretino, **13**, 22; **15**, 51, 55, 56, 63; **17**, 29. *Spirito, Ugo*, **21**, 63. *Springer, Anton*, **23**, 35, 41, 42, 44. Stefano fiorentino, **13**, 18-40 (tavv. 1-17). Stefano fiorentino, **13**, 42, 43, 44, 46, 53; **21**, 40; **23**, 25. *Stein, Gertrude*, **23**, 67. *Stendhal*, **19**, 10; **21**, 54, **23**, 40. *Stigliani, Tommaso*, **21**, 38. Stomer, Matthias, **15**, 13. *Suida, Wilhelm*, **13**, 22; **15**, 23; **17**, 23, 25, 26; **23**, 33. *Sulzer, Anton*, **13**, 8. *Sylos, J. M.*, **21**, 31, 50. Sweerts, Michiel, **15**, 14.

T

Tacconi, Filippo, **17**, 38. Taddeo di Bartolo, **15**, 24, 54. *Taine, Ippolyte*, **23**, 39, 40. Tanzio da Varallo, **15**, 12. *Tasso, Torquato*, **13**, 4. *Tea, Eva*, **13**, 5. Tegliacci, Nicolò, **21**, 39-41 (tav. 26). Tegliacci, Nicolò, **13**, 51. Tempesta, Antonio, **21**, 38. Teniers, David, **23**, 32. Ter Brugghen, Hendrick, **15**, 12; **17**, 50. *Tertulliano*, **23**, 41. Testa, Pietro, **13**, 14; **15**, 49. *Testi, Laudedeo*, **19**, 46, 48. *Thierry, Augustin*, **21**, 56. Tiarini, Alessandro, **15**, 16; **17**, 57; **23**, 49. Tibaldi, Pellegrino, **13**, 60; **21**, 29, 47, 48. *Ticozzi, Stefano*, **17**, 50. Tiepolo, G. B., **23**, 57-64. Tiepolo, G. B., **19**, 31, 34; **23**, 53, 70, 71. *Tietze, Hans*, **17**, 23, 25, 26. Tintoretto, Jacopo, **15**, 45, 64; **23**, 50, 51, 66, 75. Tiziano, **17**, 23-29 (tavv. 13-16). Tiziano, **13**, 3, 14, 15, 18, 29; **15**, 37, 40, 42, 43, 44, 64; **19**, 32, 62; **21**, 44, 52, 53; **23**, 4, 31, 39, 44, 49, 50, 59, 67, 69. *Tocqueville (de), Alexis*, **21**, 56. *Toesca, Pietro*, **13**, 23; **15**, 18, 52; **17**, 21, 31; **21**, 10, 11, 12, 16, 17, 19, 39, 40, 41, 43; **23**, 15. *Tommaso, Nicolò*, **21**, 55. Tommaso (san), **15**, 46. Tommaso da Modena, **17**, 13-22 (tavv. 1-10 a). Torri (i), **15**, 62. Torri, Teofilo, **15**, 62. Toulouse-Lautrec, Henri, **19**, 24, 64; **23**, 77, 78, 79. Tournier, Robert, **15**, 13. Tristan, Luis, **21**, 45. Tsara, Tristan, **23**, 65. *Tschudi (von), Hugo*, **23**, 77.

U

Uccello, Paolo, **15**, 50, 56; **19**, 25. Ugolino da Siena, **13**, 22; **15**, 54. *Ungaretti, Giuseppe*, **13**, 7. *Unger*, **23**, 41, 42. Utrillo, Maurice, **19**, 25, 29, 34, 35.

V

Vaccarino, Paolo, **17**, 62-64. Vaccaro, Andrea, **21**, 33. *Vaillant, Annette*, **13**, 62. Valentin de Boullongne, **15**, 13; **19**, 18 (tav. 6), 63;

**23**, 41, 42, 49, 51. *Valéry, Paul*, **19**, 38. *Valsecchi, Marco*, **19**, 5. Van Dyck, Antony, **13**, 14; **23**, 39, 70. Van Dyck, Floris, **17**, 4. Van Eyck, Jan, **13**, 30, 38; **23**, 46. Van Gogh, Vincent, **19**, 20; **23**, 66, 67, 77, 79, 80. *Van Mander, Karel*, **17**, 4, 5, 11, 12, 13, 44, 55; **23**, 42. *Van Marle, Raimond*, **13**, 51. Vanni, Andrea, **21**, 41. Vanni, Lippo, **13**, 52; **21**, 41. Vasari (i), **15**, 51. Vasari, Giorgio, **13**, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 28, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 39, 41, 44, 59; **15**, 28, 53, 57, 61; **17**, 42, 63; **21**, 29, 48, 64. Vasari, Lazzaro, v. 'Maestro delle Nozze degli Adimari'. Vecchi (de), Giovanni, **15**, 62. Vecellio (i), **17**, 24. Vecellio, Francesco, **17**, 24, 25, 26, 27, 28. Velazquez, Diego, **13**, 61; **15**, 9, 11, 14, 48, 64; **21**, 23, 24, 25, 30, 37, 45, 48, 49; **23**, 39, 47, 48, 52. *Venturi, Adolfo*, **13**, 28; **15**, 58; **17**, 26; **21**, 10, 16, 18, 21, 39; **23**, 52. *Venturi, Lionello*, **15**, 16; **17**, 46; **19**, 50; **21**, 60; **23**, 52. Venusti, Marcello, **23**, 43. Ver Meer, Johannes, van Delft, **15**, 12, 14; **19**, 5; **23**, 39. *Verne, Jules*, **19**, 23. Veronese (Paolo, Caliari, detto il), **13**, 14, 15, 64; **23**, 32, 50, 59. Verrocchio, Andrea, **15**, 59; **23**, 72. Vespino (Andrea Bianchi, detto il), **17**, 46. *Viardot, Louis*, **23**, 32. Vignali, Jacopo, **15**, 63. *Vigny (de), Alfred*, **21**, 57. Vigoroso da Siena, **23**, 10. *Villani, Filippo*, **13**, 18, 24; **15**, 58; **17**, 26. *Villot, Frédéric*, **23**, 32. Vitale da Bologna, **17**, 14, 18, 19; **21**, 7; **23**, 70, 71. Viti, Timoteo, **23**, 43. *Vitruvio*, **13**, 8. *Vittorini, Elio*, **19**, 8, 9. VIVARINI, ANTONIO, **19**, 46-47 (tav. 23): 47-48 (tav. 24). Vivarini, Bartolomeo, **13**, 55. Vlaminck (de), Maurice, **19**, 35. *Volpe, Carlo*, **13**, 52, 53; **19**, 5; **23**, 26, 52. *Voss, Hermann*, **19**, 52, 53; **21**, 21, 26, 29; **23**, 49, 52. Vouet, Simon, **15**, 12. VUILLARD, ÉDOUARD, **13**, 62-63 (tav. 32).

## W

*Wackernagel, M.*, **21**, 18. *Watelet (de), Cl. H.*, **21**, 51. Watteau, Antoine, **13**, 36. *Waugh, Evelyn*, **13**, 58. Weyden (van der), Roger, **23**, 70. *Wickhoff, W.*, **23**, 9. WILIGELMO, **21**, 7-20 (tavv. 1-7). Withoos, Matthias (detto il Calzetta), **15**, 35. *Wittgens, Fernanda*, **17**, 32, 33; **19**, 4; **23**, 70. *Wölfflin, Heinrich*, **23**, 44.

## Z

Zadkine, Ossip, **23**, 66. *Zahn, Leopold*, **21**, 21. *Zampetti, Pietro*, **23**, 71. *Zanotti, G. P.*, **17**, 42. Zenale, Bernardino, **17**, 38. Zuccari, Federico, **17**, 9; **23**, 47. *Zucchini, Guido*, **17**, 43. Zurbarán (de), Francisco, **15**, 11, 34; **21**, 45; **23**, 48.